MARIA KNÉBEL

O ÚLTIMO STANISLAVSKY

ANÁLISE ATIVA DA PEÇA E DO PAPEL

ÍNDICE

Princípios Gerais da Análise Ativa _____ 03
Circunstâncias Dadas _____ 10
Acontecimentos _____ 12
Valorização dos Fatos _____ 15
Super objetivo _____ 17
Ação transversal _____ 19
Linha do personagem _____ 20
Ensaios com estudos _____ 24
O segundo plano _____ 36
O monólogo interno _____ 39
Visualização _____ 42
Caracterização _____ 47
A palavra na criação do ator _____ 51
Atmosfera Criativa _____ 61

Apresentação

A difusão e desenvolvimento do revolucionário "Sistema" com que Constantín Sergueiévich Stanislavsky enriqueceu o teatro e a arte do ator nos começos do século XX, sofreu uma série de filtros, obscurecimentos e revelações parciais que dificultaram, até nossos dias; sua justa apreciação. Já em 1905, Alla Azímova, atriz de um teatro de repertório de São Petersburgo que tinha interpretado pequenos papéis no Teatro da Arte de Moscou, de gira pelos EUA, aceitou um contrato em Nova Iorque, começou ali sua carreira de êxito e "transmitiu" as primeiras noções do trabalho do Stanislavsky; mas, no fundo, não é mais que até 1909 que o professor formula por escrito -umas quarenta e seis páginas mecanografias conservadas nos arquivos do Tam*- , o primeiro esboço de seu "Sistema". Até o final de seus dias, em 1938, o criador russo explora e codifica as leis criativas que determinam a arte do ator no seio de "Estudos" ou "Oficinas", que ele segue de perto, e cuja direção encomenda a seus alunos mais distinguidos -Sulerzhistsky, Vajtángov, Meyerhold e Mijaíl Chéjov. Logo estes grandes discípulos - fundamentalmente os três últimos- começam a discrepar do professor em aspectos parciais do "Sistema" e se configurará a grande antinomia que presidirá grande parte das discussões em torno do "Sistema", até o dia de hoje: aquela que opõe, a grandes rasgos, um comportamento realista-naturalista do ator ligado a suas emoções pessoais biográficas, e uma criação actoral em busca de certa teatralidad mais imaginativa, com maior sentido da forma, que ultrapasse os limites comportamentais da cotidianeidad. Esta segunda via, com opção de pelo Meyerhold, M. Chéjov e E. Vajtángov custou a vida ao primeiro e o exílio ao segundo; e ficou logo afogada pelo realismo socialista.

Stanislavsky nunca foi insensível aos achados de seus discípulos, mas em seu trabalho teatral escolheu não pôr em perigo os frutos do trabalho de tan-

tos anos e não quis, ou não pôde, enfrentar as dificuldades artísticas emandas do poder político soviético.

As primeiras excursões européias do Tam já despertam um muito vivo interesse por sua nova aproximação à atuação, mas são as viagens triunfais realizadas em 1923 aos EUA as que marcam um destino significativo da herança do professor; vários atores da companhia permanecem na América do Norte -Richard Boleslavsky, um de seus talentosos atores já tinha emigrado no ano anterior- e começam a lecionar poucos anos depois. As lições do Boleslavsky, principalmente sua "Memória da emoção", cujos exercícios procuravam comover a imaginação dos principiantes, antes que adotar os enfoques do Chéjov e Vajtángov, que se interessavam pelo ator já realizado e naturalmente imaginativo, codificou o "Sistema" em um instrumento fascinante para os jovens admiradores norteamericanos que careciam de uma plena experiência da atuação; e assim a emoção pessoal e natural se converteu na chave da preparação e da atuação norte-americana.

Em 1931 se forma em Nova Iorque o Group Theatre, sob a direção de Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford; a essas personalidades se unem mais tarde outras -Stella Adler, Robert Lewis, Uta Hagen, Sandford Meissner, entre outros - que desenvolvem uma versão norte-americana do "Sistema", o chamado "Método", apoiada nas lições do Boleslasvky e nas que Stella Adler e Harold Clurman receberam em 1934 em Paris do próprio Stanislavsky durante uma convalescença dela na capital francesa.

Todas estas transmissões parciais, junto às características e peculiaridades do meio teatral e a literatura norte-americana da época, determinaram em grande medida a configuração do "Método". A isso necessário se faz acrescentar a irregular difusão dos escritos fundamentais do professor russo: em 1936 sai à luz O *trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador das vivencias,* edição redigida e fiscalizada pessoalmente pelo Stanislavsky e dedicada exclusivamente ao trabalho "interior" do ator. Têm que passar treze anos, até 1949, já falecido seu autor, para que apareça O *trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação.* Este segundo volume, que trata justamente dos caminhos e técnicas condizentes a possibilitar a expressão, artística e organizada, dos sentimentos do ator, não pôde ser fiscalizada pelo Stanislavsky e é provável que sua difusão chegasse tarde.

A maior parte do conhecimento que temos do "Sistema" chega a Espanha e América Latina principalmente através dessa versão americana, do chamado "Método", que subtrai aspectos fundamentais do trabalho do professor russo, contidos justamente nesse livro póstumo: entre outros a expressividade plástica de corpo, a voz e a fala cênica, o tempo-ritmo e a caracterização brilham por sua ausência nos enunciados do "Método"; e assim para confrontar as exigências de uma literatura dramática - tão diferente da norte-americana- como a espanhola, em que poesia, metáfora e linguagem são pilares fundamentais, o "Método" revela carências significativas.

Seria entretanto injusto utilizar essas carências como argumento para uma desqualificação total do "Método": sua aplicação permitiu além dos fetichismos que originou, muito o aparecimento de extraordinários atores e contribuído a revelar aspectos significativos da psicologia humana na atuação.

A inesquecível contribuição do Willian Layton --discípulo direto do Sandford Meissner-, durante três décadas de generosa e abnegada entrega contribuiu para transformar várias gerações de atores espanhóis nos fazendo mais verazes e responsáveis no trabalho artístico.

Não pode tratar-se naturalmente neste prólogo apressado de negar a virtualidade ou vigência do que nos foi dado, mas pareceria lícito questionar nossas carências.

A forte prova a que foi submetido o "Sistema" por seus grandes alunos E. Vajtángov, V. Meyerhold e M. Chéjov fez rever o grande professor algumas de suas aproximações; e assim surge ao final de sua vida o "Sistema das ações físicas", onde admite que a aceleração do processo de construção do personagem se acha na elucidação física da ação, elemento muito mais potente que a elucidação psíquica ou mental a que até então se deu preeminencia-o.

O último Stanislavsky concretiza no método de análise ativa o fundamental da aproximação às ações

físicas elementares, e o faz de maneira clara e simples, com abundantes exemplos. Sua autora, María Osípovna Knébel foi discípula direta do Stanislavsky, companheira e amiga do E. Vajtángov e M. Chéjov, de quem editou, depois da "glasnost", nos anos oitenta seu legado fundamental, A arte do ator.

Trata-se de uma extraordinária ferramenta empregada por muitos diretores de todo o mundo, que já dá seus frutos nos trabalhos de La Abadia e que na prática se converte em uma guia essencial para o ator, um mapa para orientar-se no oceano de palavras que é o texto teatral.

José Luis GÓMEZ

Princípios gerais da análise ativa

Para tornar assimilável o sistema de Stanislavsky e principalmente seus últimos descobrimentos relacionados com o método de ensaios - a análise ativa da peça e do personagem - é imprescindível compreender os motivos que o levaram a trocar sua forma habitual de ensaiar.

É sabido que o Teatro da Arte de Moscou estabeleceu como norma do trabalho inicial sobre uma obra o assim chamado «trabalho de mesa», quer dizer, a análise da obra ao redor de uma mesa, e que é prévia dos ensaios em pauco.

Durante o trabalho de mesa, o grupo de intérpretes, conduzido pelo diretor, submetia a uma minuciosa análise todas as motivações internas, o subtexto, as inter-relações, os caracteres, a ação continua, o super objetivo. Isto dava a possibilidade de introduzir-se profundamente no drama escrito, descobrir sua ideologia e seu objetivo artístico. O período de mesa obrigava ao ator acima de tudo a introduzir-se no mundo interno do personagem, algo fundamental para a construção do espetáculo.

Esta forma de trabalho do Teatro de Arte se fez imprescindível em todas as organizações teatrais de nosso país, dos maiores teatros aos menores grupos.

Entretanto ao aperfeiçoar seu método artístico, ao desenvolver e aprofundar o sistema, Stanislávski descobriu zonas de sombras no trabalho de mesa.

Uma delas era o desenvolvimento da passividade do ator que, em lugar de procurar ativamente desde o começo do trabalho um caminho que lhe aproximasse do papel, encomendava ao diretor a responsabilidade da criação desse caminho.

E, com efeito, durante o longo período de mesa, o papel mais ativo é do diretor que explica, relata, seduz, enquanto que o ator se adapta às respostas

que o diretor-chefe dá por ele a todas as perguntas relacionadas com a peça e o papel.

A vezes os atores ficam satisfeitos quando o diretor interpreta todos os papéis desde o primeiro dia do trabalho de mesa. Diante desta forma de trabalho é inevitável que fiquem passivos, não pensem, sigam as ordens do diretor e, em conseqüência, rompa-se o processo no qual o ator figura como um criador artístico.

Ao longo de toda a sua vida Stanislávski teve o sonho da formação do ator criativo, do ator que dá sua própria interpretação da obra, que se comporta ativamente nela de acordo com às circunstâncias dadas. Se no período inicial de seu trabalho artístico, Stanislávski se alegrava da docilidade dos atores, mais tarde compreendeu que essa «docilidade» ameaça com a degradação a individualidade do ator, cuja inércia é um mal muito perigoso para a arte.

Konstantin Serguéievitch declarou guerra à passividade do ator ali onde esta se manifestasse durante os ensaios ou em qualquer atividade artística, durante a elaboração do espetáculo ou no processo de sua interpretação. Ao aumentar as exigências feitas ao ator, Stanislavsky pôs ante o diretor uma tarefa com um maior grau de responsabilidade.

Konstantin Serguéievitch procurava sempre um total acordo entre o ator e o diretor, quando a vontade de ambos se dirigia ao autêntico descobrimento da obra e a sua encarnação em forma cênica. Stanislavsky dava uma grande importância à relação criativa entre o diretor e os atores.

É completamente natural e justo que ao começo do trabalho sobre a obra, o diretor esteja melhor preparado que os atores. É natural que assim seja, pois antes de começar o trabalho, o diretor reflete não só sobre o conteúdo do texto; tem que imaginar qual dos membros do grupo pode interpretar um ou outro papel, que possibilidades cênicas contemplam suas disposições.

O diretor precisa imaginar todo o futuro espetáculo; organizar tudo no processo de ensaios, saber em nome de que monta essa obra, por onde conduz o grupo durante a criação do espetáculo. Mas esta preparação não significa que o diretor deve impôr sua vontade artística aos intérpretes. Tem que saber como cativar o grupo e a cada um de seus membros; saber colocar o ator em condições tais que este, ao sentir a grande responsabilidade pessoal do papel, torne-se ativo ao máximo.

Durante todos os períodos de sua vida artística, Stanislávski se manteve em guarda ante os atores que se submetem à vontade do diretor, dando importância à primeira leitura do texto, ao considerar que inclusive ao ler o texto podem aparecer tendências à submissão ao diretor na entonação, os ajustes e a altura tonal.

Quanto maior é a cultura do diretor, mais profunda é sua sabedoria, mais ampla sua experiência vital, mais fácil ajudar ao ator. Mas a ajuda real é recebida pelo ator quando o diretor estudou todas as molas internas da ação da obra, o caráter da interpretação dos personagens em conflito, seu mundo interno, descoberto através do super objetivo, a revelação da idéia da obra. Neste caso o diretor representa concretamente uma ajuda para o ator.

É indubitável que o diretor deve estar preparado para o primeiro ensaio, quer dizer, precisa compreender claramente o que é que se propõe a descobrir no texto, quais são suas tarefas e objetivos, mas também é completamente natural que suas idéias tenham que enriquecer-se durante o processo de trabalho com o grupo, dependendo do que vão contribuir os atores. Este enriquecimento deve suscitar um clima propício para manter uma relação criativa entre o dirigente e os participantes. Naturalmente, durante o processo de trabalho sobre o texto, é indispensável para os atores conhecerem a época, as investigações crítico-literárias, assim como a iconografia do momento em que transcorre a ação da obra.

Konstantin Serguéievitch falava da necessidade de que o diretor não desse a conhecer aos atores todo esse material nos primeiros dias, mas somente os atores se familiarizaram em certa medida com o papel que têm que criar na peça. Os conhecimentos adquiridos serão então sentidos como necessários, se unirão aos personagens do texto que estão ensaiando.

Mas as vezes ocorre que desde o começo do trabalho o diretor fala de sua idéia da obra, da época, do estilo. O que diz é certo, parece-lhe que está ajudando ao ator, mas em realidade suas palavras caem sobre uma terra sem lavrar, convertem-se em um peso morto.

Stanislávski advertia do perigo de iniciar o ator nas mencionadas concepções do diretor; pensava que não se deve sobrecarregar a fantasia do ator no

período inicial do trabalho sobre o papel, pois isso lhe impede em boa medida procurar de forma ativa seu próprio caminho.

Mas quando o ator tiver perguntas sobre o personagem e a obra, o diretor deve estar preparado para respondê-las da forma mais profunda e precisa.

A preparação do ator tem que abranger todos os aspectos. As exigências mostradas pela direção em nosso teatro soviético cresceram extraordinariamente, e isto é algo completamente natural, posto que o diretor é o ideólogo do espetáculo.

É especialmente importante ter uma profunda opinião sobre a vida cotidiana. Sem um perfeito conhecimento da atividade humana carece de sentido a formação intelectual do condutor do espetáculo, quer dizer, do diretor.

Conhecer a vida não é só observá-la, é introduzir-se nela, é demonstrar habilidade para transformar o conhecido e o vivido em imagens cênicas, próximas e compreensíveis para nossos espectadores.

Sobre o papel criador do diretor durante a montagem, Nemiróvitch-Dânchenko nos legou um estudo perfeitamente organizado. Em seu livro intitulado "Do passado" chama o diretor «ser tricéfalo», que reúne em si três categorias:

1. diretor-intérprete, ator e pedagogo, que ajuda o artista a construir seu personagem;

2. diretor-espelho, reflexo das características individuais do ator;

3. diretor-organizador de toda a montagem.

O público conhece só ao terceiro porque é visível. Percebe-se de forma imediata através de toda a malha artística do espetáculo.

O espectador não vê as duas primeiras funções do diretor. Vê só ao ator que absorve o trabalho generosamente entregue pelo diretor.

Para ser intérprete da obra e do papel é necessário profundidade e limpeza na orientação intelectual do trabalho.

Para ser diretor-ator e pedagogo é preciso, em primeiro lugar, sentir em si mesmo os processos internos e externos do papel em todos seus matizes. É preciso saber colocar-se no lugar do ator, sem esquecer sua individualidade, analizando e desenvolvendo suas faculdades criativas.

Ao falar da pedagogia, Nemiróvitch-Dânchenko fazia ênfase na fascinação e na dificuldade deste trabalho. Via a tarefa do professor como um desejo de captar a individualidade do ator, ajudar seu desenvolvimento, enobrecer seu gosto, lutar contra os maus hábitos, contra os pequenos egoísmos, via-a como uma habilidade para pedir, insistir, exigir, seguir com zelo e alegria os menores progressos do ator para a verdade do sentimento cênico.

Ao desenvolver em si mesmo estas qualidades, o diretor pode chegar a converter-se em um gentil espelho que reflita a mais sutil mudança da alma do ator, o menor, quase imperceptível equívoco.

A introdução da análise da ação descansa em primeiro lugar nos ombros do diretor. Ele é quem deve organizar o processo de ensaios de acordo com espírito da nova metodología de Stanislávski. Mas isto exige um grande e complexo trabalho prévio. O diretor que não sabe valorizar sua responsabilidade, que não se prepara para os ensaios iniciais de acordo à nova prática metodológica, converterá sem dar-se conta o coletivo artístico em uma nave sem timoneiro, perderá o rumo a cada instante, sairá do canal, gastará sem proveito o tempo de ensaio.

Ao empregar seu método de trabalho, Stanislávski sublinhava que o diretor precisa possuir o tato pedagógico que lhe permita revelar seus conhecimentos só quando forem realmente necessários para o trabalho. Em conseqüência, Konstantin Serguéievitch expõe a questão do procedimento, da picardia pedagógica, cujo resultado consiste em que a visão que o diretor tem da obra e do papel não «pressione» ao ator, mas sim corrige sutilmente e o leva a unir sua própria busca com a do diretor.

A primeira premissa para a mudança na prática dos ensaios foi a passividade do ator, e contra ela decidiu lutar Stanislávski.

Outra premissa não menos importante foi a reflexão sobre o abismo artificial que a anterior forma de ensaiar abria entre o lado físico e psíquico da presença do ator dentro das circunstâncias da obra.

Stanislávsky e Neimiróvitch-Dânchenko, graças as suas amplas experiências e a seus rigorosos estudos de dados fisiológicos, chegaram à conclusão de que, tanto na vida, como no palco o físico e o psíquico se acham indissoluvelmente ligados.

A união do físico e do psíquico aparecem na essência da própria arte realista.

No palco é importante mostrar de forma verídica como atua um determinado personagem, e isso só é possível com a completa fusão das sensações físicas e psíquicas.

A vida física de uma pessoa existe em forma de estados psíquicos, conseqüentemente no palco o ator não pode limitar-se aos pensamentos abstratos, nem mesmo pode existir uma só ação física separada do psíquico. Stanislávski dizia que entre uma ação cênica e a causa que cria existe uma indissolúvel união; a «vida do corpo humano» e a «vida da alma humana» formam uma completa unidade. Esse era para ele o fundamento do trabalho com psicotécnica.

Tenho escrito um exemplo onde Konstantin Serguéievitch colocava para esclarecer sua idéia sobre a unidade, sobre a indissolubilidade dos processos psicofísicos disse Stanilavski.

Às vezes acontece, dizia, que uma pessoa está calada, mas nós, ao observar como se sente , caminha ou permanece em pé, compreendemos quais são suas sensações físicas, seu estado de ânimo, sua relação com o que acontece a seu redor. Assim ocorre que freqüentemente, ao passar junto a certas pessoas sentadas no parque, podemos, sem escutar nenhuma palavra, saber se estão resolvendo um assunto do trabalho, discutindo ou falando de amor.

Mas por um comportamento físico não podemos determinar no que está ocupado, continuava Stanislavsky, . Podemos dizer que esta pessoa que vem para nós pela rua tem pressa por causa de algo importante, e este outro procura a alguém. Mas eis aqui que essa pessoa se aproxima de nós e pergunta: "Não viu por aqui um menino com uma boina cinza? Enquanto eu estava na loja se escapou a algum lugar".

Depois de ouvir nossa resposta: «Não, não o vi», passa por nós e chama: "Vo-ova!".

Agora, depois de ver não só o comportamento físico dessa pessoa, como caminha, como olha para os lados, a não ser depois de ouvir também como se dirige a nós e como chama: "Vo-ova!", compreendemos perfeitamente o que com ela ocorre, no que se ocupa seu intelecto.

O mesmo ocorre com um espectador quando vê um espetáculo dramático. Sabe no que está ocupado o personagem em cada momento de sua presença em cena, tanto por seu comportamento físico como pelo que diz.

A palavra pronunciada por uma pessoa sobre o palco tem que refletir até o limite o mundo interno, os desejos, as idéias do personagem criado.

Imaginem que a pessoa que procura seu filho se aproxima de você na rua e lhe faz essa mesma pergunta da que falamos cantarolando, com solenidade, acentuando-a incorretamente. Pensariam que se trata de uma pessoa doente ou que, simplesmente, está rindo de vocês.

No palco acontecem freqüentemente casos em que as palavras do autor se pronunciam de tal forma que se deixa de acreditar no ator e se começa a pensar que tudo o que ocorre é mentira.

Pode surgir a autêntica verdade sobre o palco se o comportamento físico da pessoa é falso?

Imaginem que essa pessoa que procura a seu filho pela rua se aproxima de vocês, detem-se, tira do bolso um cigarro e apoiando-se na parede de uma casa, sem pressa, pergunta-lhes por seu filho. De novo vocês pensariam que algo não está em seu lugar, que em realidade não está procurando a seu filho, mas por alguma outra coisa.

Desta forma, o estado interno da pessoa, suas idéias, desejos, relações, devem ser expressas tanto por meio da palavra como por meio do comportamento físico.

É imprescindível saber resolver em cada momento o modo em que vão comportar-se fisicamente as pessoas em suas circunstâncias dadas: não só se forem caminhar, sentar-se ou permanecer de pé, mas como vão caminhar, sentar-se ou permanecer de pé.

Imaginemos que temos que interpretar essa pessoa que procura seu filho na rua.

Se começarmos a pronunciar o texto que diz essa pessoa sentados ao redor da mesa, nos resultará difícil pronunciar de forma acreditável. Nosso corpo, sentado tranqüilamente, nos incomodará na busca do verdadeiro estado em que se encontra a pessoa que perdeu seu filho, e sem isso o texto soará morto. Não poderemos pronunciar esta frase tal e como a pronunciaria uma pessoa na vida real.

Continúo com as palavras de Stanislávski: «Você procura seu filho, que se escapou a alguma parte enquanto você estava na loja. Levante-se da cadeira e imagine que isto é uma rua e estes os transeuntes. Necessita saber deles

se viram seu filho. Atue, leve a cabo seus atos não só com as palavras, mas também fisicamente.»

Verá que assim que inclua seu corpo no trabalho lhe resultará fácil falar em nome do personagem.

A separação entre o ator tranqüilamente sentado com um lápis nas mãos e a autêntica sensação anímica e corporal da vida do personagem a que deve aspirar o ator, desde o momento em que se encontra pela primeira vez com o papel, era algo que Stanislavsky obrigava a analisar profundamente dentro da prática dos ensaios.

Stanislavsky partia da idéia de que a direção de uma obra é fundamentalmente uma análise da vida psíquica do personagem. Sentado ante a mesa o ator sempre olhava ao personagem de fora, e por isso, quando começava a atuar sua atividade física era sempre difícil. Criava-se uma separação artificial entre o lado físico e o psíquico da vida do personagem nas circunstâncias dadas da obra.

Ao afirmar que a linha continua de ações físicas, quer dizer, a linha da vida do corpo humano, ocupa um enorme espaço na criação do personagem e provoca a aparição da ação interna, da vivencia, Stanislávski induzia aos atores a que compreendessem **que a união entre a vida física e a anímica é indissolúvel e, em conseqüência, não se podem separar no processo de análise artística os comportamentos interno e externo de uma pessoa.**

É preciso que desde o princípio o ator saiba que vai analisar a obra a partir de sua ação física, que depois da análise lógica da obra a que Stanislavsky chamava «prospecção racional», o diretor lhe vai propor entrar no espaço cênico, e realize sua ação numa situação concreta. Todos os objetos que os atores necessitem durante a ação, chapéus, livros, tudo o que possa ajudar ao ator a acreditar na verossimilhança do que ocorre, tem que estar preparados antes de começar a trabalhar.

Significa isto que os atores ao iniciar a etapa dos estudos, durante a qual procuram a lógica e a continuidade de seu comportamento psicofísico, não voltarão mais ao trabalho de mesa? Não, voltarão depois de cada estudo para refletir sobre o descoberto por eles mesmos, para comprovar com quanta precisão cumpriram com a idéia do dramaturgo, para compartilhar sua experiência vital adquirida durante o processo de trabalho, para receber do diretor respostas às perguntas que lhes tenham surgido, para compreender ainda mais profundamente o texto e, deixando de lado a mentira, procurar de novo na ação a fusão com o papel.

A terceira e talvez mais importante das causas que impulsionaram Stanislávski a falar da análise ativa da obra foi a importância fundamental que ele dava à palavra no palco.

Pensava que a ação verbal é a ação principal do espetáculo, via nela o veículo fundamental da encarnação das idéias do autor. Tratava no palco que como acontece na própria vida, que a palavra estivesse indissoluvelmente unida às idéias, tarefas e ações do personagem.

Toda a história do teatro está ligada ao problema da fala cênica. A força do influxo das palavras, saturadas de verdadeiros, autênticos sentimentos, expressão do conteúdo da obra, sempre ocupou a mente dos mais importantes homens do teatro russo.

A alta exigência para com o papel da palavra foi ditada pela riqueza recua da grande dramaturgia em que se formou toda uma geração teatral. Gógol, Ostróvski, Tolstói, Tchékov, Griboyédov com seus surpreendentes e maravilhosos textos, puseram ante os mais importantes atores a exigência de máxima veracidade na fala.

Desde então conquistou seu merecido lugar nos palcos russos a montagem realista, como resultado da encenação da dramaturgia realista russa, começaram os grandes atores a dar uma grande importância primordial à palavra, «maturada pelo coração» (Schépkin) às expressivas palavras de Gógol «... sons da alma e do coração expressos com palavras, muitas vezes mais variados que os sons musicais».

O teatro russo, formado no respeito e no amor à palavra, expôs e trabalhou com seriedade e insistência o problema da fala cênica.

Schépkin já pensava, ao pôr em cena a palavra, que para criar um personagem, e dependendo de seu caráter, é imprescindível em primeiro lugar uma pronúncia verossímil do texto. Punha como condição inapelável para o ator que compreendesse a idéia contida nas palavras, que estudasse seu desenvolvimento.

Outro grande artista do Teatro Máli, A. I. Iujin, considerava imprescindível individualizar o discurso do personagem, ao dizer que pode haver exi-

gências similares de simplicidade e naturalidade na emissão do texto no cenário. Tudo depende de quem é que fala.

É muito interessante o que Gógol falou sobre a palavra no Teatro. Dizia que a naturalidade e a verdade cênica do discurso depende de como transcorrem os ensaios. Escreve que é preciso «que todos [os atores] aprendam o papel de cor conjuntamente e este passará por si mesmo à cabeça de cada ator durante os ensaios, pois o ambiente e as circunstâncias que lhe rodeiam lhe farão escutar a verdadeira entonação de seu papel... Mas se o ator estuda o papel só em sua casa, dele sairá uma resposta afetada, grandiloguente, e essa resposta ficará fixada nele para sempre, não haverá forma de rompê-la... toda a obra se tornará surda e alheia para ele». **

Ao observar e analisar a experiência dos melhores professores de teatro ao longo de muitos anos, Stanislávski e Nemiróvitch-Dânchenko deram forma a um equilibrado método de ensino sobre a fala cênica. Não é só um trabalho teórico, a divulgação de umas experiências, mas um método que descobre o caminho para saber empregar a palavra do autor, uma série de meios pedagógicos que ajudam o ator a tornar verazes e densas as palavras do autor.

Ao trabalhar sobre o estudo da palavra e observar que esta representa um poderoso veículo para refletir a orientação artístico-intelectual da obra e para influir sobre o espectador, Stanislávski e Nemiróvitch-Dânchenko exigiam do ator um profundo conhecimento do conteúdo da obra e de seu subtexto, oculto pelo autor por baixo das palavras.

Tendo em conta as indicações do Nemiróvitch-Dânchenko, Stanislávski chegou à convicção de que o principal perigo que espreita ao ator no caminho para a ação orgânica sobre o cenário é a aproximação muito direta ao texto.

E este foi o terceiro e decisivo fator que o fez trocar a prática dos ensaios.

Konstantin Serguéievitch dizia freqüentemente que uma peça de teatro lhe atraía mais vivamente em sua primeira leitura quanto mais inteligentemente estava escrita. O comportamento dos personagens, a relação entre eles, seus sentimentos e idéias tornam-se tão compreensíveis, tão próximos que, involuntariamente se forma uma imagem mental deles; não é necessário nada mais que aprender o texto e de forma imperceptível o personagem criado pelo autor se apropria do intérprete.

Mas quando o ator se limita a aprender o texto de cor, representado-o, na mente do ator se converte imediatamente em algo morto.

Como evitar este perigo?

Stanislávski chegou à convicção de que o ator pode chegar até a palavra viva só como resultado de um grande trabalho preparatório que o leve a valorizar as palavras como algo imprescindível para expressar as idéias de seu personagem.

Qualquer memorização mecânica do texto leva a que o ator, segundo expressão de Konstantin Serguéievitch, «sente-se sobre o músculo da língua», quer dizer, converta seu trabalho em clichês, em algo morto.

Ao começo de um trabalho, segundo a idéia de Stanislávski, as palavras escritas pelo autor precisam do ator não para ser aprendidas, mas para descobrir as idéias depositadas nelas pelo autor.

Dominar todos os impulsos internos que ditam uma ou outra palavra é um processo extraordinariamente complexo. *

No *trabalho do ator sobre si mesmo* Stanislavsky escrevia: «Acreditar em uma ficção alheia e vivê-la sinceramente, é segundo vocês uma bagatela? Acaso não sabem que essa criação sobre um tema alheio é muitíssimo mais difícil que a elaboração de uma ficção própria...? Nós refazemos a obra dos dramaturgos, descobrimos o que há nelas oculto pelas palavras, inserimos no texto alheio nosso próprio subtexto, estabelecemos nossa relação com as pessoas e suas condições de vida; o refazemos e lhe acrescentamos nossa fantasia. Nos tornamos vítimas dele, nos identificamos física e psiquicamente, fazemos nascer em nós a «verdade da paixão»; como resultado final de nossa arte criamos uma ação produtiva, estreitamente unida à ficção da obra; elaboramos imagens vivas, características das paixões e os sentimentos do personagem interpretado».

Konstantín Serguéievitch procurava novos caminhos para chegar a um estado no qual surgisse de forma totalmente orgânica a criação intelectual e o processo de sua criação.

Isto tem que ver em primeiro lugar com o período inicial, que joga um papel decisivo para todos os passos posteriores. Stanislávski afirmava que se

o trabalho começara com a memorização do texto por parte do ator, no melhor dos casos só conseguira narrar decorosamente ao espectador. E isto é completamente natural, pois na vida sempre dizemos aquilo que desejamos dizer, sabendo perfeitamente a finalidade de nossas palavras. Na vida sempre falamos «graças a uma ação verbal, completa, produtiva e útil». Na vida manifestamos nossas idéias com as mais variadas palavras. Podemos repetir uma e outra vez a mesma idéia e sempre encontraremos as palavras adequadas em função da pessoa a que falemos e em nome de quem falemos. Na vida sabemos que nossas palavras podem alegrar, ofender, tranqüilizar, insultar..., e ao nos dirigir a outros com palavras, indevidamente introduzimos nelas um determinado sentimento. Na vida, nosso discurso reflete nossas idéias, nossos sentimentos, por isso inquieta e produz reações nas pessoas que nos rodeiam. No teatro ocorre outra coisa. Nós, ao viver de forma total os sentimentos e idéias dos personagens da obra, ao não acreditar nas circunstâncias dadas, ditadas pelo autor, temos que pronunciar o texto do personagem como algo alheio.

O que fazer para que o texto se torne «nosso» organicamente, imprescindível para que a palavra nos sirva como uma ferramenta para a ação?

Stanislavsky propõe estudar meticulosamente o curso das idéias do personagem para que seja possível as expressar com nossas palavras. Pois se soubermos exatamente do que nos dispomos a falar poderemos, sem conhecer o texto, expressar as idéias do autor com nossas palavras.

Stanislavsky afirmava que é preciso compreender as idéias e sentimentos contidos no texto: «Há idéias e sentimentos que vocês podem expressar com suas palavras. A linha do papel percorre o subtexto e não o texto. Mas os atores são preguiçosos para escavar até as profundas palavras do subtexto, e por isso preferem arrastar-se pelas palavras externas, formais, que se podem pronunciar mecanicamente, sem gastar a energia que se precisa para escavar até as essências internas». Em luta com a palavra formal, fazia que seus alunos analisassem detalhadamente sentimentos e palavras ditados pelo autor de maneira que pudessem realizar com suas próprias palavras o proposto pelo dramaturgo. Stanislavsky dizia que o segredo de seu método consistia em que durante um determinado período não permitia aos atores aprender o papel, salvando-os assim da absurda memorização formal, mas sim os fazia introduzir-se no subtexto e seguir a linha interna do papel. Com a memorização do texto as palavras perdem o sentido de sua ação e se convertem em uma «ginástica mecânica», em um «falatório de sons aprendidos de cor». Pois quando o ator fica privado durante certo tempo de palavras alheias, não tem nada detrás do que ocultar-se, e involuntariamente se move pela linha de ação. Ao falar com suas próprias palavras o ator percebe de que o discurso é inseparável da tarefa e da ação.

Sobre o período de ensaios no processo durante o qual os atores expressam as idéias do autor com suas próprias palavras, escrevia Stanislávski:

«Isto protegeu a vocês do hábito mecânico de pronunciar formalmente um texto vazio não vivido. *Guardei-lhes as maravilhosas palavras do autor para um melhor uso* (o itálico é da autora), não como lábia mas sim como expressão da ação e execução da tarefa fundamental». **

Ao analisar livremente o curso das idéias do personagem não seremos escravos do texto e chegaremos a ele só quando o necessitarmos para expressar as idéias já compreendidas por nós. O amaremos quando as palavras do autor refletem com precisão as idéias com as quais nos familiarizamos durante o processo da análise ativa.

Circunstâncias dadas

Púchkin escreveu: «A sinceridade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos em umas circunstâncias supostas é o que exige nossa razão ao dramaturgo».

Este aforismo de Púchkin foi convertido por Stanislávski na base de seu sistema, trocando a palavra «supostas» por «dadas». Para a arte dramática, para a arte do ator, as circunstâncias não se supõem, mas sim se dão.

O que são as circunstâncias dadas?

«É a fábula da obra, seus feitos, sucessos, época, tempo e lugar de ação, condições de vida, nosso conceito da obra como atores e diretores, o que acrescentamos de nós mesmos, o movimento, os figurinos, a encenação, a iluminação, os ruídos e sons e tudo aquilo que se propõe aos atores ter em conta durante sua criação». **

Stanislávski abrange assim tudo aquilo que o ator deve acreditar.

Penso que o mais importante no capítulo «Circunstâncias dadas» é tudo aquilo que tem relação com o estudo da obra.

Tomemos como "exemplo A desgraça de ter inteligência*",* de Griboyédov. Quais são as circunstâncias dadas da imortal comédia russa? Qual é sua ambientação histórica?

A obra se escreveu entre 1822 e 1824, quer dizer, na época em que para todos os progressistas russos já estava claro que o povo que tinha sido capaz de salvar a Rússia de um perigo tão grande como a invasão napoleônica, tinha sido enganado em suas esperanças. De novo tinha sido arrojado aos pés de senhores escravistas, desalmados funcionários e obtusos militares. Os melhores representantes da intelectualidade aristocrática formam sociedades secretas e preparam a revolta de 14 de dezembro de 1825. A jovem Rússia enfrenta ao velho mundo de servidão.

É preciso que o grupo teatral saiba que em 1812 Griboyédov se encontrava no exército russo, no qual se alistou voluntariamente, encontrando-se cara a cara com o povo, a quem aprendeu a amar e respeitar. Então, as palavras de TChátski no monólogo «um milhão de torturas...» sobre o «brioso e inteligente» povo, soará tal e como Griboiédov sonhava ao pôr suas mais queridas palavras nos lábios do TChátsky.

Os historiadores atuais pensan que Griboiédov era membro de uma sociedade secreta. Não em vão foi detido em 1826 e acusado de participar da revolta decembrista. Foi posto em liberdade por falta de provas. Entretanto se sabe que foi avisado da detenção e teve tempo de queimar todos os documentos comprometedores, e os decembristas lhe encobriram durante a investigação, o mesmo acontecendo com Puchkin. (...)

Compreender a época em que vive o personagem significa descobrir uma das circunstâncias dadas mais importantes.

Ao estudar a época começamos a estudar o ambiente que rodeia ao personagem.

A família Fámussov, seus parentes, amigos e convidados viviam em uma Moscou difícil hoje de imaginar. Essa Moscou se havia coberto de edifícios depois do incêndio de 1812. As casas construídas não eram muito ricas (com exceção dos palácios) mas sim espaçosas. A planta baixa, suntuosa e dividida em múltiplas habitações, assim como a belle é tage, eram estreitas e com tetos baixos. A fachada exterior sempre estava decorada com colunas e molduras em forma triangular e depois da casa havia um pátio com as habitações dos serviçais e freqüentemente com um grande jardim. Por esta Moscou se circulava só a cavalo ou em grandes carretas. Desde nosso ponto de vista a uma lentidão enorme. E se a atriz intérprete da Khlióstova imagina quão comprido e fatigante caminho tem que percorrer sozinha até chegar ao vestíbulo dos Fámussov, as palavras «Acreditas fácil com sessenta e cinco anos me arrastar até ti, prima?... Uma tortura! Desde a Pokrovka uma hora inteira, estou sem forças; bem uma noite de loucura!»soarão orgânicas, pois com estas palavras transmitirá o autêntico estado físico de Khlióstova, depois de percorrer um bom caminho.

Com estes poucos exemplos, é obvio, não podemos esgotar a multidão de imagens contidas nas circunstâncias dadas da "Desgraça de ter Inteligência".

Aqui temos uma fonte inesgotável para a imaginação do ator e do diretor. A gente tem que imaginar não só a época, os costumes, as relações entre os personagens, mas também compreender que, para estes, além de um presente houve um passado e haverá um futuro.

Stanislávski escreveu: «É impossível que o presente exista não só sem passado, mas também sem futuro. Dizem que este não o podemos conhecer nem pressentir. Entretanto desejá-lo, ter uma visão dele, não só é possível, mas também necessário...

Se na vida não pode haver presente sem passado nem futuro, no palco, reflexo da vida, tem que ocorrer o mesmo». *

Como penetrar no passado do TChátski? O estudo da obra ajudará a nossa imaginação.

TChátski esteve ausente três anos. Partiu de Moscou apaixonado por uma jovem. Morou no estrangeiro. Não sabemos onde, mas podemos imaginar que na Itália ou na França.

Num e noutro lugar se dava uma efervescência intelectual, existia uma sociedade secreta, os carbonarios. Possivelmente Fámussov não esteja muito longe da verdade quando ao furioso discurso de Tchátski responde: « Ai, meu Deus, é um carbonario!».

TChátski esteve em São Petersburgo; sabemos pelas palavras de Moltchálin:

Que a imaginação sugira a causa da ruptura com os ministros e com quem pôde além de estar relacionado TChátski em São Petersburgo. Talvez com as mesmas pessoas com quem ao que parece se relacionou o criador de TChátski: Griboiédov.

Por fim chega o regresso a Moscou, onde ficou seu primeiro amor da juventude. Sente saudades, precipita-se para ela:

«... Quarenta e cinco horas sem os olhos fechar
mais de sessenta verstas, vento, tempestade;
aturdido todo eu, ignoro quantas vezes caí...».

Alegra-se de ver Moscou, mas sobretudo do encontro com Sófía, cujo amor maturou e cresceu nele durante seu afastamento.

Se o ator sente, reflete, fantasia sobre o passado de TChátski, não sairá a cena do vazio, mas da vida viva que alimenta sua imaginação.

E só então serão pronunciadas sincera e calidamente suas palavras:

«A primeira luz de aurora em pés! E logo a seus pés».

Depois aparece o verdadeiro TChátski, o que veremos ao longo de quatro atos. Mas para que esteja vivo, pletórico, convincente, o ator que interprete TChátski tem que imaginar claramente para onde desaparece Tchátski depois das palavras:

«Parto de Moscou! Jamais aqui vou retornar.
Fujo sem atrás olhar, vou em busca de uma terra
onde um oco minha alma ferida possa achar.
Uma carruagem, me dêem uma carruagem!».

Qual é o futuro de TChátski? Aqui tem que expor-se ao ator uma série de perguntas que devem lhe ajudar em seu papel. Por exemplo: poderia TChátski tornar-se razoável, reconciliar-se? Passarão os anos e se converterá em um conformista amo, um segundo Fámussov? Ou poderia ser que se inclinasse para o funcionalismo e se convertesse em um Molchalin somente um pouco mais inteligente e gentil? Não, isso não é possível! E poderia ser que, em seu apaixonado protesto contra o sistema de servidão que lhe rodeia se submergisse na atividade de uma sociedade secreta? Não lhe aguarda um destino similar ao dos cento e vinte que partiram a Sibéria depois da revolta de 14 de dezembro? Ou poderia ser seu destino como o do próprio Griboiédov, enviado em missão diplomática a milhares de quilômetros de sua pátria, para ser liquidado como resultado de intrigas políticas?

Sim, tal futuro é possível para TChátski. E o pressentimento deste ou parecido futuro tinge os dias de Chátsky em Moscou, os dias de seu presente, tal e como leva em si os rastros de seu passado.

Tomemos outro exemplo desta obra.

O passado, o presente e o futuro de Sófía. É uma senhorita mimada, filha única de um rico funcionário que conseguiu «contratar Madame Rosa como sua segunda mãe». E esta Madame Rosa, que não pôs alma nem sentimento algum na educação da moça, que não sente carinho por sua pupila, ensinou, não obstante Sófía «a dançar!, a cantar!, a fazer cumprimentos!, a suspirar!». A solitária e sedenta de amor Sófía se afeiçoou a TChátski mas, ofendida pela partida deste, não soube lhe compreender nem lhe valorarizar. Mais tar-

de elevou Moltchálin à categoria de herói; a partir daqui se desdobra ante o espectador a verdadeira Sófía.

É fácil imaginar seu futuro. Ou se afundará com sua tia em um perdido povoado de Sarátov, ou será feliz casando-se embora seja com Skalozulo, ou pode ser que alguma vez perdoe Molchalin... Em qualquer caso, ela sempre permanecerá dentro do âmbito dos Fámussov. Tudo isso emana de seu passado e fica vivamente desenhado por Griboiédov em seu presente.

Pode-se imaginar claramente o passado e o futuro de Fámussov, Moltchalin e Lisa.

Ao absorver a imaginação o passado e o futuro dos personagens, ao estudar suas inter-relações, o meio e a época compreendemos o enorme significado que têm as circunstâncias dadas para uma profunda e veraz criação das idéias do autor no palco.

Acontecimentos

Tal como dissemos anteriormente, Stanislávski rechaçava categoricamente a memorização mecânica do texto, exigia uma profunda análise de todas as circunstâncias.

Ao invocar este aprofundamento na análise, Stanislávski assinala uma forma de autêntica penetração na essência da obra. Considera que o modo mais acessível de aprofundamento é a análise dos fatos, os acontecimentos, quer dizer, a fábula da obra.

Por isso Konstantin Serguéievitch propunha começar a análise de forma sistemática pela determinação dos acontecimentos ou, como dizia, dos fatos ativos, de suas conseqüências e interações.

Ao determinar os acontecimentos e as ações, o ator se apropria de forma geral das circunstâncias dadas que formam a vida da obra. Stanislávski insistia em que os atores aprendessem a dividir a obra em grandes episódios. Aconselhava aos atores comparar cada situação com exemplos tirados de sua própria vida; dizia que ao determinar os acontecimentos principais, o ator vê que ao longo de um determinado fragmento de tempo, em sua vida há acontecimentos menores, com os quais convive não um mês, nem sequer uma semana, mas apenas um dia, ou inclusive tão somente algumas horas.

Assim Konstantin Serguéievitch aconselhava nas etapas iniciais da análise não deter-se nos pequenos episódios, procurar o principal e a partir daí compreender o particular.

Trazendo exemplos tirados da dramaturgia, Stanislávski perguntava:

“Pensem o que ocorreu na casa dos Fámussov em relação com a inesperada chegada de TChátski?”

Ou:

“Que conseqüências se derivam da notícia da chegada do inspetor?”

Todas estas perguntas forçam a reconhecer a lógica e a continuidade de ações e acontecimentos. Mas compreender o que acontece na obra é insuficiente. É tão somente conhecimento especulativo. O importante é o seguinte, o processo mais complexo: ser capaz de colocar-se no lugar do personagem.

Freqüentemente falamos em nosso trabalho prático de que o autor e o diretor têm que possuir um pensamento imaginativo, têm que saber utilizar a fantasia criativa.

O ator, ao assimilar a obra, quer dizer, o pensamento do autor, suas idéias e estímulos, tem que colocar-se no centro de todos os acontecimentos e condições propostos pelo autor. Tem que existir em meio de objetos imaginários, de uma vida inventada.

A fantasia criativa realiza para ele este serviço, sem o qual não poderia entrar nessa vida inventada. No que consiste esta fantasia? Stanislávski dizia que cada ficção desta fantasia tem que estar perfeitamente assentada, a fim de que nas perguntas: o que? Onde? Quando? por que? e como?, pouco a pouco despertem a fantasia que faz nascer no ator uma viva representação da vida inventada.

Dizia que há casos em que esta vida artificial se cria de forma intuitiva, sem a participação do conhecimento racional. Mas isto ocorre só às vezes, já que quando a fantasia se ativa, sempre conseguimos mobilizar nossos sentidos e criar o imprescindível para a vida fictícia. Isso sim, o tema do sonho tem que ser concreto, pois sonhar «em geral» é impossível. Para que a fantasia desperte na pessoa-artista a vida orgânica, é preciso -dizia Stanislavsky- que «toda sua natureza se entregue ao papel, não só psíquica, mas também fisicamente». *

Konstantin Serguéievitch dizia que é preciso concepter as ações do personagem nas ações próprias do ator, pois só assim é possível comportar-se de uma maneira sincera e veraz. É preciso colocar-se a si mesmo na situação do personagem com as circunstâncias dadas pelo autor.

Para isso é preciso executar desde o começo as mais simples ações psicofísicas relacionadas com os acontecimentos determinados.

Para conhecer a essência da obra, para elaborar um julgamento sobre a mesma e sobre o papel é imprescindível acima de tudo *«uma percepção real da vida do personagem, não só espiritual, mas também corporal»*.

"<<Assim como a levedura provoca a fermentação, a percepção da vida do personagem excita no espírito do artista um aquecimento interno, uma ebulição imprescindível para o processo criativo. Só em tal estado criativo pode o artista falar de uma aproximação à obra e ao papel>>".

Reforçando a ininterrupta união entre o físico e o psíquico, Stanislavsky dizia que o método de trabalho segundo o qual o ator penetra só na vida espiritual do personagem, contém graves enganos, tais como a separação entre o físico e o psíquico, que não permite ao ator sentir a vida do corpo do personagem e, em conseqüência, empobrece a si mesmo.

O espectador no teatro percebe a vida do personagem em cada momento de sua existência cênica, tanto pelo que diz como por seu comportamento físico.

O estado interno de uma pessoa, seus desejos, idéias, sentimentos, têm que ser refletidos com palavras e com ações físicas concretas.

Já dissemos que Stanislávski induzia aos atores a que compreendessem que a união entre a vida física e a espiritual é indissolúvel e, em conseqüência, não se podem separar o processo de análise criativa interno do comportamento externo da pessoa.

O ator tem que analisar a obra em suas ações desde o começo.

Stanislavsky dá a seguinte definição de seu sistema:

«... o novo segredo e as novas características de meu sistema para a criação da vida do corpo humano do personagem consiste em que a ação física mais simples, ao ser encarnada no palco obriga ao ator a criar por impulso próprio todas as funções possíveis em sua fantasia, as circunstâncias dadas, o se mágico».

Se para uma das mais simples ações físicas é preciso um trabalho tão grande, para a criação de toda a linha da vida física do personagem, é preciso uma grande e ininterrupta linha de invenções e circunstâncias dadas da gente mesmo e de toda a obra.

Pode-se encontrar e assimilar só com a ajuda de uma minuciosa análise levada a cabo com todas as forças espirituais da natureza criativa. Meu procedimento leva por si mesmo a esta análise.

O método de análise ativa exige uma forte seleção de meios expressivos com o objetivo de que «tanto a vida corporal como a espiritual do personagem sejam extraídas dos mananciais da peça».

O conceito de ação sempre ocupou um grande espaço nos ensinamentos de Stanislávski, mas em suas últimas investigações lhe deu uma especial importância.

Se nos períodos iniciais de seu trabalho, Stanislávski formulava a seus atores a pergunta: «O que quer você no presente episódio?», mais tarde começou a formular a pergunta de outra forma: «O que teria feito você se lhe tivesse ocorrido tal coisa?».

Se a primeira pergunta podia colocar o ator em uma posição comtemplativa e bastante passiva, a segunda lhe torna ativo, começa a pergunta-se o que faria hoje, aqui, nas circunstâncias propostas. Assimila as causas que lhe obrigam a atuar; começa a atuar reflexivamente e, ainda atuando reflexivamente, encontra o caminho para o sentimento, para o inconsciente.

Ao assimilar os atos levados a cabo por seu personagem, assimila o essencial do papel ao longo do desenvolvimento de toda a linha de enredo da peça. A assimilação do desenvolvimento do conflito lhe obriga a se localizar dentro das ações e contra - ações da obra e lhe aproxima do super objetivo concreto da obra.

Pode parecer que isto tem que ver só com as ações exteriores mais vivamente refletidas na obra, com a fábula externa. Mas não é assim. Em uma criação dramática, onde tudo está subordinado ao desenvolvimento interno, o acontecimento estimula os sentimentos e, em conseqüência, descobre os atos do personagem estudado.

E quando estudamos uma obra sem passar através dos acontecimentos, sem ter em conta sua sucessão ininterrupta, passamos por cima da lei fundamental da dramaturgia: a lei da ação, que nutriu ao dramaturgo durante a criação de sua obra, pois os acontecimentos em uma obra são o principal. Eis aqui o que dizia Konstantin Serguéievitch em um de seus ensaios:

«Joguem um olhar a uma etapa qualquer de sua vida, recordem qual foi o acontecimento principal desse fragmento, e então compreenderão de repente como ele influiu em seu comportamento, em seus atos, idéias e vivencias, em sua relação com as pessoas». *

Na peça os acontecimentos, ou como dizia Stanislávski, os fatos ativos, constituem os alicerces sobre os quais o autor constrói.

O ator deve estudar profundamente toda a cadeia de fatos ativos da obra.

Mas isto é insuficiente. Stanislávski disse muitas vezes que a ação não pode existir sem os motivos que originam sua aparição. Não é possível imaginar a pergunta «O que faço?» sem sua paralela, «por que o faço?», quer dizer, que cada ação tem forossamente um estímulo que a origina.

Ao estudar a obra, a lógica e a linha de ação e as ações dos personagens, o ator começa pouco a pouco a assimilar as causas do comportamento de seus personagens.

Em uma peça, como na vida, dá-se uma luta entre o velho e o novo, entre a vanguarda e o atraso.

Em todas as obras alguns personagens defendem uma coisa e outros a contrária. Uns têm um objetivo e outros o oposto. Como conseqüência disso se produz um choque, uma luta.

Determinar os motivos deste choque supõe entender o objetivo do comportamento de uns e outros, significa entender a obra, ou seja, sua idéia.

O fim principal do período inicial de ensaios consiste em perceber os acontecimentos fundamentais sem distrair-se com o acessório, perceber as ações e contra - ações, quer dizer, determinar o conflito dramático apoiando-se em uma profunda análise.

Stanislávski escrevia: «O que significa realmente valorizar os fatos e acontecimentos da obra? Significa encontrar neles uma idéia oculta, sua essência espiritual. Significa aproximar-se nos fatos e acontecimentos externos e descobrirem no mais fundo, outros fatos e acontecimentos ocultos e que freqüentemente são os que impulsionam os fatos externos. Significa seguir o desenvolvimento dos fatos espirituais e sentir o nível e caráter de seu influxo, seguir a linha de intenções de cada um dos personagens, o choque entre estas linhas, suas intercessões, seus enlaces, seus distanciamentos. Em uma palavra, perceber o esquema interno que define a inter-relação pessoal. Valorizar os fatos significa encontrar a chave de muitos dos mistérios da *vida do espírito humano,* do papel, que se acham ocultos abaixo dos fatos da peça». *

Valorização dos fatos

Stanislávski exigia dos atores a habilidade de escolher o típico dentro dos fatos da vida, de penetrar na essência do fato selecionado pelo dramaturgo.

Mas determinar o fato é insuficiente. O ator tem que ser capaz de ficar no lugar da pessoa e ver os fatos e acontecimentos desde seu próprio ponto de vista. Stanislávski dizia que para a valorização dos fatos a partir de seus próprios sentimentos, apoiando-se em sua atitude pessoal e direta para eles, o ator se expõe interiormente à seguinte pergunta e resolve o seguinte problema: «Quais de meus próprios pensamentos, desejos, intenções, virtudes, qualidades naturais e defeitos poderiam me obrigar como ator-pessoa a me relacionar com os personagens e acontecimentos da obra da maneira em que se relaciona com eles o personagem que interpreto?».

Provemos com um exemplo a seguir, o processo de «valorização dos fatos».

Tomemos para isso um dos episódios do muito complexo personagem de Sófia na "Desgraça de ter inteligência", de Griboyédov.

A obra começa com um acontecimento, cuja valorização desempenhe um papel decisivo na caracterização interna de Sófia.

Como pôde Sófia apaixonar-se por Moltchalin? Como pôde o preferir a TChátski, seu companheiro de jogos infantis?

Desde o primeiro momento de sua presença em cena, a atriz tem que saber o que é o que descobre no papel, como se relaciona com os fatos e acontecimentos, pois de outra forma não poderá «ser», «existir», «atuar» nas circunstâncias dadas do episódio. E só compreendendo a Sófia-pessoa, jogando um olhar ao ocorrido na obra com seus próprios olhos, encontrará a atriz os traços que a aproximem de sua criação dramática. Só então a fantasia da atriz procurará uma explicação, uma aproximação espiritual.

Conhecemos toda uma série de variantes na concepção do papel de Sófia por parte de nossas melhores atrizes.

A individualidade artística de cada ator cria tal fascinadora irrepetibilidade, tal variedade de criação de personagem da concepção do dramaturgo, que faz da arte do dramaturgo algo eternamente vivo.

A. O. Stepánova na montagem do TAM criou com sua interpretação de Sófia uma personagem característica do círculo dos Fámussov. Com maldade e inteligência desmascarava a todos aqueles que «nenhuma simples palavra dizem».

Sófia, super educada, leitora de novelas francesas, fria e arrogante, necessita acima de tudo submissão, necessita «um marido-ninho, um marido-criado, pagem das mulheres.

Ardilosa e implacavelmente leva a cabo seus planos para casar-se com Moltchalin.

A pobreza deste não a inquieta; acredita em sua capacidade para converter-se em alguém insubstituível para Fámussov, khejóstova e outros membros de seu círculo.

TChátski a irrita com seu já inútil amor, a molesta e ela em cada réplica trata de lhe insultar e lhe humilhar. Não quer recordar seu passado, quando estava unida a TChátski; é tão inteligente que compreende ser ele um representante do campo inimigo de sua sociedade e por isso luta ativamente contra ele, utilizando todos os meios. Deliberadamente divulga os rumores sobre a loucura dele: «Ah, TChatski! Gosta de deboxar de ...», e desfruta com o efeito produzido por suas palavras, observa como as intrigas, qual bola de neve arremessada a rodar se transforma em uma enorme montanha de neve que esmaga TChátski.

Conhecemos outras versões cênicas de Sófia. V. A. Mitchúrina-Samóilova interpretava este personagem também de forma muito atraente, mas completamente diferente.

Era um tipo de mulher folgosa e apaixonada.

Houve um tempo em que amou TChátski tão intensa e sinceramente como ele a ela. Mas ele partiu por muito tempo. Esqueceu-a. E ao sentir-se abandonada tratou de afogar seus sentimentos. Ao sofrer a separação do ser amado e não ter notícias dele, faz todo o possível para o esquecer. Inventa

um amor para Moltchalin, resulta-lhe agradável pensar que há junto a ela uma pessoa que a considera como o mais importante do mundo.

Mas o amor por TChátski não morreu. Mostra-se inquieta, sofre, exige imperativamente um TChátski com ideais contrários para apagar de seu coração aquele que partiu por sua própria vontade.

Na cena do primeiro ato, quando Lisa trata de reprovar Sófía do seu esquecimento de TChátski, Mictúrina-Samóilova interrompia bruscamente Lisa, e nas palavras de seu monólogo:

«Já basta, não tome tanta liberdade, agi possivelmente com precipitação, minha culpa admito, mas onde vê traição?A quem? Se forem reprovar deslealdade...».que termina com as palavras: «Ah! Se alguém a alguém pode amar, por que tão longe a inteligência ir procurar?». percebia-se com tal dor de amor próprio feminino ofendido, que parecia como se os anos de separação não tivessem podido afogar o sofrimento. E quando falava a respeito do Moltchalin:«quem eu amo não é assim; Molchalin disposto está a por outros esquecer-se de si». parecia que não está falando com Lisa, mas sim conscientemente demonstra a TChátski que ama a outra pessoa. Esta justificação do comportamento de Sofía era mantida pela Michúrina-Samóilova ao longo de todo seu papel.

O encontro com Tchátski a estremeceu profundamente; com dificuldade saca de si força para manter com ele uma relaxada conversação sobre temas mundanos.

A réplica «Porque que Deus trouxe TChátski até aqui» soava tragicamente em seus lábios, e na cena da explicação do terceiro ato, quando TChátski obtém a confissão dela, «Afinal de contas, a quem ela ama?», Mitchúrina Samóilova reprimia com muita dificuldade sua dor, lutava contra TChátski e contra ela mesma, escondendo depois com sarcasmo seus verdadeiros sentimentos para com TChátski. Ao dizer fortuitamente: «Ele está louco», percebia contrariada como suas ardentes palavras saltavam adquirindo uma grande força.

«... Toda a atração que Sófía sente por Moltchalin é tão somente um prisma através do qual se reflete o profundo amor da moça por TChátski - escreve Mitchúrina Samóilova-. TChátski permaneceu «como um fio de cabelo no olho» de Sófía (segundo expressão de Lisa), apesar de que ela se sinta ofendida pela partida dele. Nem Sófía só Chátsky amava »·

A tragédia amorosa de TChátski se desenvolve em orgânica e profunda relação com o propósito de Griboiédov, em dois grupos antagônicos.

«Todo o nó da desgraça de ter engenho -escreve Wilhelm Kiúkhelbeker centra-se, efetivamente no contraste entre TChátski e os outros... Apresenta TChátski, apresenta os outros, os dá a conhecer juntos e nos mostra dos caracteres o único encontro possível entre estes antípodas...». **

Sófía, de acordo com o projeto do Griboiédov, desempenha um dos papéis principais neste conflito.

Na interpretação de Stepánova, assim como no de Mitchúrina-Samóilova representa a concepção do autor. Stepánova o faz mediante um método muito evidente. Michúrina-Samóilova, até humanizando mais a Sófía, tampouco se separa do propósito do autor. Como resultado disso é possível que sua Sofía seja mais perversa, pois se fosse capaz de uma maior grandeza de sentimentos, poderia haver-se convertido em uma digna amiga de TChátski. Mas sua Sófía afogou o melhor dela mesma em altares de um estúpido orgulho feminino, encontrando seu meio em um mundo dominado por opiniões retrógradas. Naturalmente, durante o processo de busca de si mesmo dos aspectos que aproximassem a atriz da personagem, Stepánova e Mitchúrina Samóilova ensaiaram na utilização de diferentes qualidades psíquicas com o propósito de atrair para seu espírito tudo que fosse necessário para materializar a concepção do autor.

É importante notar aqui que a «valorização dos fatos» é um complexo processo criativo que conduz o ator ao conhecimento da essência da obra, sua idéia, que exige do ator a habilidade de transportar sua experiência pessoal à assimilação de cada detalhe da obra. A cosmovisão do ator joga um papel decisivo neste processo.

A «valorização dos fatos» exige do ator uma amplitude de horizontes e uma habilidade para compreender cada detalhe da obra. O ator tem que ser capaz de olhar aspectos isolados da obra partindo da valorização de sua totalidade «... em um verdadeiro drama, apesar de estar refletido em forma de acontecimentos conhecidos, são estes o último que serve à obra, só como pretexto para resolver as contradições que a alimentaram desde antes do co-

nhecimento -e que se ocultam na própria vida, autora da lenta elaboração de dito conhecimento. Olhando-o do ponto de vista do conhecimento, o drama representa a última palavra ou, em menor medida, o ponto de inflexão da existência humana».

Super objetivo

Não podemos passar por cima de uma das formulações mais importantes dos princípios estéticos de Stanislávski.

Freqüentemente utilizamos em nossa terminologia as palavras «super objetivo» e «linha contínua de ações».

Apesar de que de maneira nenhuma pretendemos levar a cabo uma exaustiva exposição do sistema do Stanislávski, temos que sublinhar que para uma perfeita análise ativa da obra e do papel, é necessário um estudo de todos os elementos da criação cênica que o próprio Stanislávski desvela. Por isso consideramos imprescindível recordar o que pressupõe Stanislávski ao falar de Super objetivo e linha de ação contínua.

Citamos acima de tudo ao próprio Stanislávski: «O Super objetivo e a linha de ação contínua são a essência vital, as artérias, os nervos, o pulso da peça. O Super objetivo (desejo), a linha de ação contínua (aspiração) e sua execução (ação) dão forma ao processo criativo das vivências».

Como se pode interpretar isto?

Stanislávski dizia constantemente que da mesma maneira que da semente nasce a planta, de uma idéia isolada e de um sentimento faz o autor brotar a obra.

As idéias, os sentimentos, os sonhos do escritor, que enchem sua vida e inquietam seu coração, o impulsionam no sentido da criação, convertem-se no fundamento da obra graças ao qual o escritor leva a cabo sua criação literária. Toda sua experiência vital, alegrias e desgraças experimentadas por ele mesmo, junto com sua observação da vida, convertem-se no alicerce da criação dramática.

A tarefa principal de atores e diretores consiste, do ponto de vista de Stanislávski, em demonstrar habilidade para transportar à cena as idéias e sentimentos do dramaturgo que lhe fizeram escrever a obra.

«Combinemos de agora em diante em denominar a este fim principal - escreve Konstantin Serguéievitch- fundamental, universal, que atrai para si todas as tarefas sem exceção, que mobiliza as forças psíquicas e os elementos sensoriais do ator-personagem como super objetivo da obra». *

A determinação do super objetivo supõe um aprofundamento no mundo espiritual do escritor, em suas idéias, nos motivos impulsionados de sua obra.

O super objetivo tem que ser «consciente», tem que partir da razão, do pensamento criativo do ator, tem que ser emocional, capaz de excitar toda sua natureza humana e, por fim, voluntário, tem que partir de seu «ser espiritual e físico». O super objetivo tem que despertar a fantasia criativa, estimular sua fé e toda sua vida psíquica.

Um super objetivo corretamente determinado, forsosamente estimula em cada intérprete sua relação, a ressonância individual em sua alma.

«Sem as vivencias subjetivas de seu criador o super objetivo está seco, morto. É imprescindível procurar ressonâncias na alma do ator para que o super objetivo e o papel se transformem em algo vivo, palpitante, resplandecente com todas as cores de uma vida».** Na busca de super objetivos é muito importante sua exata determinação, a precisão de sua localização, com que palavras ativas se expressa, pois uma incorreta localização pode arrastar o intérprete ao caminho da mentira.

Um dos exemplos que coloca Stanislávski a este respeito tem relação com sua própria prática artística. Conta como interpretava o papel de Argan no "Doente Imaginário", de Molière. Ao princípio tinha definido seu super objetivo como «Quero estar doente». Apesar de todos seus esforços foi saindo da obra. Divertida,a comédia de Molière se foi convertendo em uma tragédia. Tudo isto provinha de uma errônea definição do super objetivo. Por fim compreendeu seu engano quando descobriu outra definição, «quero que me tomem por doente», tudo se encaixou em seu lugar. Imediatamente se estabeleceram todas as relações com os médicos-charlatães, imediatamente ressoou o talento cômico, satírico de Molière.

Neste relato Stanislávski sublinha a necessidade de que a definição de super objetivo dê sentido e direção ao trabalho, de que o super objetivo seja tirado do núcleo da obra, do mais profundo de seus mistérios. O super objetivo impulsionou o autor a criar sua obra e tem que dirigir o intérprete em sua atuação.

Ação transversal

Quando o ator assimilou o super objetivo da obra, tem que fazer o possível para que as idéias e sentimentos do personagem que interpreta, assim como tudo o que emana dessas idéias e pensamentos realizem o mencionado super objetivo.

Tomemos um exemplo da "Desgraça de ter Inteligência". Se o super objetivo de TChátski, personagem que reflete a idéia da obra, podemos defini-lo com as palavras «quero alcançar a liberdade», toda a vida psicológica do personagem e toda a sua ação têm que dirigir-se para a realização do mencionado super objetivo. Daí vem a deshumana reprovação por parte de todos aqueles aos quais molesta esse desejo de liberdade, esse desejo de desmascarar e de lutar contra todos os Fámussov, Moltchalin e Skalozuc.

Eis aqui a ação única, dirigida para o super objetivo, que Stanislávski denomina linha contínua de ação.

Konstantin Serguéievitch diz que a «linha de ação reúne, coloca em um só fio todas as miçangas, todos os elementos e os dirige para um super objetivo comum».*

Podem perguntar-nos: e que papel joga em tudo isto o frustrado amor por Sófía? E esta é só uma das perguntas que podem fazer-se do lado de TChátski. O grupo dos Fámussov, que lhe odeia, trata de lhe arrebatar inclusive o amor da moça. A luta pela felicidade pessoal se dissolve na ação contínua da luta pela liberdade e reforça o super objetivo.

Se o ator não insere todas suas ações na varinha única da ação contínua, que conduz o super objetivo, o papel nunca será interpretado de forma que possam falar dele como de uma obra artística.

O mais habitual é o fracasso criativo que aguarda o ator quando troca a ação contínua por ações pequenas ou inexistentes.

Imaginemos ao ator intérprete de TChátski dizendo-se: «Tenho muitos desejos. Desejo descansar em meu país depois de tanta vagabundagem. Desejo me divertir com todas as malucas. Desejo me casar com Sófía, quero arrancar a meu velho amigo Platón Mikháilovich da influência de sua esposa, etc. etc.».

O que acontece então? O personagem se fragmentará em muitas pequenas ações isoladas e, sem importar a qualidade de sua interpretação, não ficará nada do super objetivo exposto pelo autor.

Em sua luta contra algo tão habitual como isto no teatro, Stanislavsky dizia: «É por isso que os maravilhosos fragmentos isolados de seu papel não impressionam e não satisfazem por completo. Rompam a estátua de Apolo em pequenas partes e mostrem-nos os pedaços separados. Duvido que uns entulhos possam cativar alguém».*

Provemos com um exemplo tirado da pintura russa. Todos conhecem, é obvio, o quadro do Súrikov "*A boiarda Morózo*va.** Neste quadro se reflete o heroísmo de uma mulher russa disposta a suportar todo tipo de sofrimentos e aceitar a morte por defender sua fé. O conteúdo desta obra ainda hoje comove ao que a contempla, apesar do antigo de sua fábula.

Jogada sobre um montão de palha, encadeada, conduzida à tortura, a boiarda Morózova não se apazigua, não se submete. Seus olhos cintilam, seu pálido rosto expressa ímpeto e ardor, sua mão levantada ao alto faz o gesto de benzer com os dois dedos. Todos seus movimentos, todo seu ímpeto, conduz a uma só ação contínua: afirmo minha fé, quero convencer o meu povo.

E o genial pintor refletiu esta ação contínua com uma surpreendente expressividade.

Agora imaginemos que a mencionada ação transversal se troca por outra. Por exemplo: parto ao suplício e quero que Moscou e o povo me perdoem, ou: quero ver meu inimigo, o czar Alekséi Mikháilovitch, qual espiã atrás do janelinha gradeada da igreja Ou... pode-se imaginar muitas outras ações, mas nenhuma delas pode substituir à ação contínua tão profunda e precisamente encontrada por Súrikov.

E penso que até o mais cândido espectador compreenderá que não importa quão perfeitamente estejam pintadas as pessoas, a Moscou do século XVII, a neve, o quadro não produziria uma impressão tão forte se seu super objetivo fosse transgredido.

Em uma obra de arte cada ação contínua tem sua contra-ação, que reforça referida ação contínua.

Continuando com o exemplo pictórico proposto, recordemos ao sacristão que ri, situado no grupo da esquerda, que está rindo de Morózova. Seu rosto e o dos que lhe rodeiam são portadores da contra-ação.

Fámussov, Skalozuc, Moltchalin, todos os convidados na casa dos Fámussov, a mítica princesa María Alekséievna, representam a contra-ação, inimigas da ação contínua de TChátski e, não obstante, reforçam-na.

Stanislávski diz: “ Se a ? não tivesse nenhuma contração transversal e tudo se resovesse por si só então os interpretes e os personagens por eles interpretados não teriam nada que fazer no palco, e a própria peça seria sem ação e por isso não teria ? K. Stanislávski coletânia das obras, v2, p. 345

Linha do personagem

E como saber se todos os intérpretes conhecem os objetivos que perseguem seus personagens e o caminho que tem que percorrer para consegui-lo? Para eles é muito proveitoso fazer o exercício recomendado por Konstantin Serguéievitch, que consiste em que cada ator relate a linha de seu papel através de toda a obra.

É um exercício muito proveitoso, pois determina imediatamente até que ponto entendeu o intérprete não só as expressões postas pelo autor na boca do personagem, mas também sua ação, seu fim e suas relações com outros personagens. Através deste relato surge o conhecimento de todo o material da obra, sua linha fundamental.

Relatar a linha do papel é algo bastante difícil. O ator pode fazer isto só quando já tem uma imagem clara de toda a obra. Quando não só ele, mas também todos os intérpretes podem analisar as circunstâncias dadas da obra e orientar-se na sucessão de suas ações.

Tomemos como exemplo a obra de Pogodin “O *carrilhão do Kremlin” e* analisemos a linha do papel do engenheiro Zabelin.

No centro da obra está o personagem de Vladímir Ilitch Lenin. Com uma grande e magestosa força interna, Pogodin mostra Lênin com sua genial previsão, seu amor para o povo.

Ao entrar Lenin em conflito com diferentes pessoas, o dramaturgo mostra o grande humanismo de Lenin, capaz de encontrar o caminho para o coração humano, capaz de dar a conhecer o trabalho criativo inclusive dos inimigos da revolução.

Um dos personagens principais nesta obra é o engenheiro Zabelin. Com este personagem aparece na obra o que foi um dos mais significativos problemas dos primeiros anos do estabelecimento do poder soviético: a difícil

adaptação de intelectuais e profissionais ao serviço do jovem poder dos Soviets.

O ator tem que conhecer muito bem a forma em que se vai modificando a psicologia de Zabelin atrás de seu encontro pessoal com Lenin, a forma na qual Zabelin se reencontra a si mesmo no trabalho pessoal, influenciado e impressionado por este encontro.

Zabelin, um importante engenheiro eletrônico, opina que o triunfo da revolução significa o fim do mundo civilizado, o fim da ciência e da cultura.

Zabelin é um homem que ama a sua pátria «a sua maneira», porque ter perdido o eixo, não aceita nada do que trouxe a revolução.

O tema do conflito entre dois mundos é o que marca o começo do "Carrilhão do Kremlin" na cena «Ao lado de Ivérskaia».* Para mostrar abertamente seu rechaço para o poder soviético, Zabelin vai vender fósforos entre os especuladores.

Aqui, perto da Nossa Senhora Ivérskaia, onde se reúne a escória de épocas passadas a mercadejar, mostra-nos o autor o choque entre dois mundos em forma de pessoas vivas: especuladores, vigaristas, ladrões. Zabelin, que se proclama «Prometeo que traz o fogo às pessoas», vende fósforos para, ao menos, mostrar assim seu protesto.

Mas, inclusive aqui, entre estes refugos, Zabelin está sozinho. Pensa que a revolução matou a Rússia e une seu destino pessoal ao que para ele supõe a quebra do país.

Toma como símbolo dessa quebra o silêncio do carrilhão do Kremlin, «o relógio principal do Estado». Zabelin se dirige a um dos especuladores e lhe pergunta:

«ZABELIN.- Ei, você, o vendedor de sêmola!
ESPECULADOR.- Me diga, Excelência!
ZABELIN.- Se em Londres calasse o carrilhão da Abadia do Westminster, o que diriam os ingleses?
ESPECULADOR.-Não posso sabê-lo, Excelência.
ZABELIN.-Os ingleses diriam que a Inglaterra morreu.
ESPECULADOR.- É possível.
ZABELIN.- É que este carrilhão, vendedor, representa o coração do tzarismo!».

Para Zabelin o mundo é um caos e a Rússia o centro desse caos. Sua tragédia pessoal consiste em que dele, como engenheiro, não o necessita ninguém.

Em um dos seguintes quadros diz:

«Os selvagens assaltaram o casco do navio da civilização, mataram todos os brancos, atiraram ao capitão pela amurada, colocaram fogo a todas as reservas... E agora, o que? O navio é necessário, mas eles não sabem conduzi-lo. Prometeram o socialismo, mas ninguém sabe desde que rincão começar.»

Essa é a imagem que Zabelin tem da nova Rússia, do novo poder.

Além da «quebra» social, segundo Zabelin, se produziram quebras em todas as categorias morais. Não pode aceitar nada do novo. Sua querida filha Macha se vê com um marinheiro vermelho. Em um determinado momento entra no hotel «Metropol», onde agora se encontra a Segunda Casa dos Soviets. Zabelin entende este fato a sua maneira. Aqui mesmo, na escada da capela da Nossa Senhora Ivérskaia, desata-se uma discussão a este respeito com sua esposa, que foi busca-lo.

«ZABÉLINA.- Antón Ivánovitch! Será melhor você voltar para casa!
ZABELIN.- Vivo na rua.
ZABÉLINA.- E quem te obriga a viver na rua? Quem te jogou à rua? Ninguém.
ZABELIN.- O poder soviético.
ZABÉLINA.- Isso não me entra na cabeça.
ZABELIN.- Já falarei contigo quando sua cabeça se alargue. Aconselho-te que te fixes mais atentamente em sua filha... Que pelo visto minha tutela já não faz falta.
ZABÉLINA.- Macha já não é uma menina. Já começa a ter sua própria vida.
ZABELIN.- Sim, isso é certo. Não me surpreenderia que no dia de amanhã se fizesse uma mulher da rua.
ZABÉLINA.- Antón Ivánovitch, tenha temor de Deus! Está falando da Macha, de nossa filha.
ZABELIN.- Faz uma hora que sua filha saiu do hotel «Metropol» com um homem...

ZABÉLINA.-O «Metropol» já não é um hotel... Ali puseram a segunda casa dos Soviets.

ZABELIN.- Não sei o que é isso da Casa dos Soviets. O «Metropol» é um hotel e nossa filha entrou em um quarto de um homem...».

Mais tarde, depois de algumas réplicas, Zabelin diz: «Se dentro de três dias esse senhor não vem nos ver, tomarei providências...» que nos detenhamos em Macha, a filha de Zabelin, e no marinheiro Ribakov, ama Macha. Isto é imprescindível para compreender o personagem Zabelin.

Masha é uma jovem e inteligente moça, que acredita com firmeza e paixão na justiça da revolução, mas que ao mesmo tempo está unida ao outro mundo, ao do engenheiro Zabelin. Quer seu pai com toda sua alma e trata de lhe fazer conhecer seus novos ideais, mas sem lhe pedir nada em troca.

O marinheiro Ribakóv é um herói do «Aurora» que, com igual paixão a que recentemente se lançou contra as trincheiras inimigas, luta agora por alcançar o cimo do saber humano. Ribakóv é nosso novo homem, que chega à revolução desde as camadas mais baixas e, que acaba de ler O *Herói de nosso tempo* e que sonha com a eletrificação da Rússia. Pogodin criou o personagem do Ribakóv com um grande conhecimento da vida, uma exata percepção da época e uma viva caracterização. Rybakov e Zabelin representam dois mundos diferentes e seu choque e um dos principais conflitos da obra.

Mais adiante nos encontramos com os Zabelin no sétimo quadro. Em sua casa se reuniram os vizinhos. É o mundo no qual vive Zabelin. São pessoas de outra época, pessoas para as quais, igual que para Zabelin, a revolução representa o caos, o fim do mundo civilizado. Mas se para Zabelin sua sensação de inutilidade vai unida a uma enorme quebra interna de sua ativa natureza, sim, ama apaixonadamente a seu povo e a seu país, os presentes são sinônimo de mesquinharia, estupidez e pobreza de espírito.

Esse círculo tornou habitual para o engenheiro a sensação de superioridade espiritual.

O complexo drama psicológico de Zabelin consiste em que, sem conhecer os que fizeram a revolução, não quer conhecê-los. As pessoas novas e desconhecidas supõem para ele descer muitos degraus para baixo do nível no qual viveu até agora.

Mas eis aqui que Macha, a instâncias de sua mãe, trouxe para casa Ribakov. Apresenta-o a Zabelin e a seus convidados. O encontro pela primeira vez em sua vida com um comunista, com uma pessoa do outro mundo, é uma séria prova para Zabelin.

Durante a discussão com Ribakov, Zabelin se mostra convencido de seus direitos e de sua superioridade. Zabelin e Ribakov se enfrentam em um duelo verbal. É uma luta em que descobre o engenheiro uma pessoa totalmente fora de sua imagem do outro mundo, como ele mesmo diz «um ingênuo cheio de fé em si mesmo».

Durante o diálogo entre os dois homens, Zabelin demonstra a Ribakov que ele, um antigo profissional, foi arrojado pela amurada da vida, que nem seus conhecimentos nem seu trabalho fazem falta a ninguém. Ribakov rebate o ataque de Zabelin, o acusando de ser ele mesmo culpado dessa inutilidade.

Na polêmica Zabelin diz:

«ZABELIN.- Espere! Acaso é mentira que estou sem trabalho?

RIBAKOV.- É mentira!

ZABELIN.- É mentira que vocês me atiraram como se fora uma manta velha?

RIBAKOV.- É mentira!

ZABELIN.- Então... então, senhor, parta daqui!

RIBAKOV.- Não vou.

ZABELIN.- Ah, claro!... Esquecia-me de que você pode confiscar esta casa!

RIBAKOV.- Não vim confiscar...

ZABELIN.- Pois fique! Eu vou!

RIBAKOV.- Não o vou deixar. Dá-me risada lhe ver enfurecido. Você me parece um selvagem!

ZABELIN.- Um selvagem?

RIBAKOV.- Um selvagem.

ZABELIN.- E veio para me instruir?

RIBAKOV.- Claro! O que pensava?

ZABELIN.- *(Ri.)* meu Deus; quer me conquistar com sua ingênua fé em si mesmo! Vá seu bobo! Quer me ilustrar!... Escuto-o, camarada missionário! Ilustre- me!».

Zabelin experimenta uma estranha sensação. Quer mandá-lo embora, mas ao mesmo tempo se sente atraído por ele. Observa-o com curiosidade. Seduz-lhe a disputa com Ribakov, pois trata de compreender que pensam estes «selvagens», assaltantes do poder, quem são esses para os quais ele, Zabelin, trabalhou toda sua vida.

A seguir vem a fingida prisão de Zabelin, que ele aceita como o final de seus dias, longo tempo esperado. Inclusive faz tempo preparou um pacote com suas coisas.

No quadro seguinte vemos Zabelin no escritório de Lenin, que o recebe na qualidade de especialista em eletrificação.

A entrevista entre Zabelin e Lenin é uma cena chave na linha de comportamento daquele.

Desde o começo Zabelin compreende a enorme importância do trabalho que lhe propõe. E ao mesmo tempo permanece viva nele a feroz resistência interna do homem acostumado a seu papel de cientista, construtor, especialista, ao que eles, os bolcheviques, arrancaram-lhe a vida, o fazendo sentir que seus conhecimentos e sua inteligência não lhes interessam.

Uma luta de enorme magnitude se desenvolve na alma de Zabelin. Não deseja a reconciliação, mas ao mesmo tempo sente se atraído cada vez mais pelas questões que Lenin lhe expõe, sofre, debate-se entre as idéias de que se agora rechaçar a oferta que lhe faz, o trabalho com que sonhou toda sua vida se fechará para sempre o caminho para este trabalho se condenará a si mesmo a uma completa inatividade. Compreende perfeitamente a ira de Lenin quando este, ao saber que vende fósforos, arroja-lhe a frase «Pode continuar vendendo fósforos». Quando Lenin deixa de interessar-se em Zabelin e volta a ocupar-se de seus assuntos habituais, o amor próprio de Zabelin se sente ferido.

«Não sei se serei capaz» -diz Zabelin, não querendo dar seu braço a torcer muito cedo, mas sentindo ao mesmo tempo que já não pode retornar a Ivérskaia, que seus protestos não interessam a ninguém, começando por ele mesmo.

E eis aqui que Zabelin retorna a sua casa depois *da* visita a Lenin. Precisa compartilhar com alguém algo tão importante como o ocorrido. Quando sua mulher lhe diz que esteve fora três horas, ele responde: «Não foram três horas, e sim três anos»; assim expressa a magnitude do que, segundo ele, ocorreu-lhe na entrevista com Lenin.

Quer desfazer-se quanto antes de seus convidados e ficar a sós com sua filha.

Na conversa com Macha, Zabelin, influenciado por seu encontro com Lenin, passa revista a tudo o que lhe ocorreu até esse encontro, a tudo o que lhe passou nestes tristes anos vividos por seu país. Ao compreender que Macha acredita nele, lança-se corajosamente ao novo caminho.

«ZABELIN.- Macha, mas a Rússia... do samovar fumegante... querem atirá-la a um canto... A que...».

Precisa empregar imediatamente sua energia em algo e começa freneticamente a limpar seu escritório de fósforos, cigarros, e outros objetos inúteis. É a alegria da volta à vida, à atividade, ao trabalho.

A continuação lógica, depois da cena da entrevista com Lenin é a cena em um mansão vazio, entregue a Zabelin para seu trabalho.

Vaga entre entulhos e lixo, arrasta uma enorme poltrona gótica, monologa furioso, dizendo que esta sala vazia, por onde passeiam os ratos com a insolência própria de um especulador, é mais adequada para interpretar a cena da loucura do *rei Lear* que para trabalhar na eletrificação do país.

Em tudo isso mostra Zabelin o entusiasmo, a alegria vital própria da pessoa que tornou a encontrar-se a si mesmo, inundando-se em seu trabalho, depois do encontro com Lenin.

Zabelin aceita com picardia a ajuda de Ribakov, que se apresenta, com grande alegria aquele como secretário de assuntos científicos de uma organização estatal.

«Eu com um marinheiro na mesma roda!» -exclama Zabelin. Esta combinação, que tempos atrás parecida incrível, tornou-se agora fácil e alegre.

Ao final tem lugar o segundo encontro entre Zabelin e Lenin, encontro já entre duas pessoas com idênticos objetivos que partem pelo mesmo caminho.

Tal é a linha do engenheiro Zabelin na obra do Pogodin O *carrilhão do Kremlin.*

A «prospecção racional» levada a cabo, por meio da qual se consegue um conhecimento da obra não «em geral» mas aprofundando no texto através dos acontecimentos, dá ao elenco a possibilidade de compreender a obra desde posições gerais, abranger em toda sua amplitude a idéia principal que sustenta a obra, quer dizer, assimilar o fundamental, o super objetivo da obra.

Abranger em toda sua amplitude o super objetivo da obra significa alcançar a concepção do autor. A este fim tem que aspirar cada ator. O material da obra tem que ser compreendido e estudado por qualquer ator que interprete Zabelin.

Mas haverá tantos engenheiros Zabelin diferentes como atores que interpretem esse papel.

Em minha prática como diretora me coube trabalhar com cinco Zabelin. Todos eles foram veneráveis atores do TAM: Tarkhánov, Khmiliov, Livanov, Bolduman e Amtman-Briedit (Riga). O Zabelin criado por cada um destes atores percorreu um complicado caminho conduzido pelo autor; ao mesmo tempo a individualidade de cada um fez cada Zabelin diferente dos outros. Cada ator criou seu Zabelin, acentuando os aspectos que lhe pareciam mais próximos. Dessa forma se cria algo irrepetível na arte: o que Stanislavski chamava o ator - papel.

Ensaios com estudos

Para percorrer a análise ativa pelo caminho dos *estudos* com texto improvisado, é preciso levar a cabo um grande trabalho prévio de diagnose da obra, quer dizer, efetuar no período inicial o trabalho que Stanislavski denominava «exploração racional».

Já no processo de «exploração racional» começa o esqueleto da obra a formar uma malha viva para o ator. Habitualmente, depois dessa análise, o ator começa a imaginar claramente o que seu personagem faz na obra, o que quer conseguir, contra quem luta e com quem se alia, como se relaciona com outros personagens.

Se o grupo compreender corretamente a direção ideológica da obra e cada intérprete compreende corretamente a orientação de seu personagem, o grupo pode, realizando uma profunda «exploração racional», iniciar o processo de ensaios através da ação.

Aqui convém recordar que antes de chegar aos *estudos* é necessário dividir a ação não só por meio dos acontecimentos principais, mas também por meio dos menores, os secundários, para que nos ensaios com *estudos*, o ator não possa omitir nenhuma das tarefas internas nem externas expostas pelo autor.

Isto é imprescindível para que nos *estudos* o ator compreenda claramente que papel joga na obra tal ou qual tema de um estudo, que fim persegue o ator com o *estudo*.

Uma minuciosa divisão por acontecimentos, por temas, dá ao intérprete a possibilidade de não sair da obra durante o *estudo*, localizar-se cada *estudo* na ação, manter-se dentro das circunstâncias dadas do papel.

Depois de assimilar a lógica e a continuidade de ações e acontecimentos, depois de determinar o que ocorre na obra, deve-se passar ao mais complexo

e importante processo: ficar no lugar do personagem, colocar-se na posição e nas circunstâncias propostas pelo autor.

Terá que efetuar as ações do personagem por meio das suas próprias ações, pois só com elas é possível viver o papel sincera e verazmente.

Para isso é preciso as executar a partir de si mesmo. O texto pode ainda não estar aprendido de cor, mas é necessário conhecer os acontecimentos fundamentais e os fatos levados a cabo pelos personagens, conhecer o curso ou seus pensamentos. Então poderá fazer um *estudo* e falar com palavras improvisadas. Então começará você, como dizia Stanislavski, a sentir-se dentro do papel e mais adiante sentirá o papel dentro de si.

Um ensaio com *estudos* coloca o ator ante a necessidade de tomar consciência de todos os pormenores de sua existência física no episódio determinado e isto, é obvio, está estreitamente unido às sensações psíquicas inseparáveis das físicas.

No que se diferencia este método do antigo sistema de ensaio? No fato de, ao fazer a análise da obra, para o intérprete não era importante o lado físico da existência do personagem, este lado não se desvelava realmente. No novo método de trabalho, desde os primeiros passos em seu trabalho, o intérprete experimenta na prática tudo o que ocorre, sem isolar o psicológico, interno, do físico, externo.

Este método pode resultar em um grande proveito para os grupos onde o domínio das percepções físicas do personagem presupõe uma grande dificuldade.

Se antes analisávamos a obra e o papel tão somente através do caminho especulativo e racional, como se disséssemos de fora, com o novo método de ensaios, fazendo imediatamente *estudos* sobre o tema da obra, sobre as situações nela existentes, conseguimos estudar o texto ativa e profundamente, de maneira que é como se o ator se colocasse em seguida nas circunstâncias vitais do personagem, no mundo da própria obra.

É importante que o ator ensaie o episódio não só com sua mente, mas também com todo seu ser. Stanislavski escreve:

«Aprofunde-se neste processo e compreenderá que fez uma análise de você mesmo como pessoa nas circunstâncias do papel. Este processo não se parece com o estudo frio e racional do papel que habitualmente realizam os atores no estágio inicial de sua criação.

»Este processo de que falo, executa-se estágio simultaneamente com todas as forças mentais, emocionais, espirituais e físicas de nossa natureza...».*

Para isso se necessitam, é obvio, condições especiais. Por isso, antes de começar os ensaios com *estudos* é preciso pôr ao intérprete em condições próximas, quer dizer, o espaço de ensaios tem que ser parecido ao que haverá na representação. Os móveis, acessórios e objetos de cena serão o mais parecidos possível aos da apresentação. Se a ação transcorrer no banco de um parque e o intérprete necessita um violão ou um acordeão, nos ensaios é necessário colocar um banco em cujo respaldo possa se apoiar o intérprete e em suas mãos um instrumento musical.

É imprescindível ensaiar com trajes o mais aproximados possível à época refletida no texto, pois a sensação física experimentada pelo ator com roupas modernas é completamente diferente da que produz um traje de outra época.

Ao diretor se exige precisar, além de outros detalhes, o lugar e a época da ação, pois o intérprete tem que ser colocado imediatamente nas condições às quais deve dotar de vida.

Quando o espaço já esteja mobiliado, já com os acessórios imprescindíveis e os atores tenham posto os trajes correspondentes, deve- se começar o primeiro ensaio com *estudos*.

É muito importante que em um ensaio com *estudos*, ao igual a todos os processos de trabalho, exista uma atmosfera de grande interesse criativo e de ajuda ao intérprete. Não é um segredo que freqüentemente no período inicial, ao fazer um *estudo*, o intérprete não pode vencer a confusão, o constrangimento, que o texto sai torpe e pesadamente pronunciado. Se os colegas de trabalho, nos momentos de tão difícil busca, não criam a imprescindível atmosfera criativa, todas as impressões e correções serão ditas em vão; não somente rebaixarão o sentido do trabalho, mas podem paralisar por muito tempo as possibilidades do intérprete de aproximar-se organicamente, de seu personagem.

Não têm a menor importância as palavras em que se apóie o intérprete. O *importante é que essas palavras estejam ditadas pelos pensamentos que o autor colocou e na cena executada no estudo.*

É necessário advertir que, inclusive quando a obra e o papel foram bem assimilados no processo de «exploração racional», fazer um *estudo* não é coisa simples. Numa primeira etapa é difícil adaptar-se de repente a todo o novo material; o intérprete ainda está esforçando-se por recordar, e por isso é necessário voltar para a análise da obra e finalizar o estudo, centrando-se na cena improvisada. É imprescindível que os atores possam ter um controle de fato no *estudo* a partir da obra.

Esse controle por meio da obra é imprescindível porque, se no período da «exploração racional» o ator ainda não passou fisicamente à posição de seu personagem, no estudo já tem que sentir-se em seu lugar, tem que atuar a partir de seu personagem.

Na análise ele pôde confrontar o que é o verdadeiro e o que o equivocado, o que tem descoberto e onde está o pouco profundo, o superficial. Agora é quando surgem uma grande quantidade de perguntas às que o diretor tem que poder responder e pôr o ator na direção adequada.

Stanislavski escreveu:

«... para ir ao palco não como uma pessoa mas como um personagem, você deve saber o seguinte: quem é, o que lhe aconteceu, em que circunstâncias vive você, como passa o dia, de onde veio e muitas outras circunstâncias dadas, não criadas por você, mas com influencia em suas ações. Em outras palavras, para ir corretamente ao palco é preciso um conhecimento da vida e da relação que com ela se tem». *

Acredito necessário insistir de novo em que todos os *estudos* devem ser feitos com texto improvisado pelo próprio intérprete. Isto significa que o trabalho com *estudos* coloca o ator em condições de trocar as palavras do autor, mas o obriga a conservar suas idéias. Não pode ser de outra forma: já que fazemos um *estudo* a partir de um determinado episódio da obra, temos que conhecer as idéias do autor ao longo de toda a obra, assim como nosso papel, temos que conhecer todas as situações, inter-relações e, em uma palavra, tudo que foi aprendido durante a «exploração racional». Um texto pois que não esteja ditado pelas idéias introduzidas pelo autor no episódio sobre o qual se faz o *estudo*, afastará o ator da obra, em lugar de aproximá-lo. Suas sensações psico-físicas forsosamente exigirão, para a correta construção do *estudo*, uma ação verbal ditada pelas idéias da obra, quer dizer, pelas idéias do autor.

Fica ainda por ser estudada, uma característica muito importante do trabalho por meio de *estudos*.

Já dissemos que imediatamente depois do étude com texto improvisado, é preciso que o ator volte a ler o episódio ou a cena ensaiada, comparando o escrito no texto com o feito no *estudo*.

E ao fazer esta análise, terá que chamar a atenção do ator não só a comprovação da correspondência lógica do texto improvisado com as idéias do autor, mas também a construção léxica, a estrutura gramatical com as quais o autor expressou as idéias do personagem escolhido na cena escolhida.

É importante centrar a atenção do intérprete nisto, porque o discurso é sempre individual, é uma parte inseparável do caráter humano.

Terá que fazer ver ao intérprete que não foi em vão que o autor (é obvio, se for inteligente) em determinadas situações interrompe sua fala com pausas, às vezes desenvolve sua idéia com muitas palavras, às vezes seu discurso é parco; tudo isto se deve a motivações psicológicas.

Shakespeare dotou Otelo de monólogos, de uma rica linguagem saturada de imagens e de uma grande profundidade espiritual, de uma inerente percepção do entorno e um profundo sentido da época. O estudo do caráter de Otelo ajudará a compreender a essência do personagem de Shakespeare. E a Anfussa de "Lobos e cor*deiros",* de Ostróvski foi construída pelo autor com palavras vazias e interjeições, todos seus inacabáveis «Venha! Anda já!» caracterizam seu mutilado mundo, o mundo de uma pessoa sem idioma, sem idéias e sem palavras. E como caracterizam essas palavras o vazio e mesquinho mundo de Anfussa!

Se a obra for em verso, se estiver escrita com a agitação espiritual que obriga ao autor a escrever não em prosa mas em verso, ao fazer um étude, o ator tem que perceber o aspecto poético que lhe aproxime dos futuros versos. Não importa que nos primeiros momentos o texto seja tosco. O importante é que compreenda o que é que ocasiona a agitação poética do autor, o que serve de alimento à vida do personagem quando fala em verso.

O objetivo dos études é conduzir o ator para o texto do autor. Por isso, quando depois de um ensaio com estudos, o ator se volte de novo para o tex-

to, absorve avidamente as palavras com que o autor refletiu suas idéias. Ao comparar o léxico do autor com o seu próprio, começa a compreender que isto vai contra a forma que tem o autor de expressar suas idéias.

A palavra nasce no ator durante os ensaios com estudos de maneira não premeditada, como resultado de uma correta percepção interna da concepção autoral. O progresso do ator no domínio das idéias do autor se reflete na relação entre o texto improvisado e o texto íntegro do autor.

Este processo de equiparação representa um dos momentos de memorização pormenorizada do texto.

É preciso introduzir claridade na questão da adaptação do ator ao texto do autor. Para Stanislavski e seus discípulos, os verdadeiros defensores do método de análise ativa, não existe a questão de se o ator deve saber ou não com precisão o texto do autor. Isso é uma verdade incontestável. Saber é obrigatório para todos os atores. A verdadeira questão consiste saber em como chegar nele; não *pelo caminho de uma aprendizagem mecânica, mas orgânica, para que o texto do autor se converta na única possibilidade de expressar o conteúdo interno das imagens criadas pelo autor.*

Alguns dos inimigos do método de étude têm feito surgir a objeção de que ao permitir uma livre improvisação nos ensaios o ator dá as costas ao estilo da obra, dá as costas à estética com que o autor investiu sua obra.

Considero que o método da análise ativa e, em conseqüência os ensaios com étude, em nenhum caso distanciam o ator do estilo da obra.

O estilo se expressa acima de tudo na pessoa, em sua cosmovisão, na relação com os que lhe rodeiam, em seu caráter, em seu léxico. Isto, naturalmente, não esgota todas as possibilidades que dão forma ao estilo, mas a nós, na arte teatral nos interessa em primeiro lugar a busca das particularidades do estilo da pessoa.

Na execução de um étude, ao seguir a concepção do autor, o ator não pode ignorar as particularidades próprias do personagem. Tal e como em uma verdadeira obra de arte o conteúdo e a forma estão indisolublemente unidos, assim durante o processo de análise ativa se introduz ao ator no mundo das percepções internas do personagem e ao mesmo tempo estuda a forma de sua aparência externa. Forsosamente faz seus uma série de signos típicos do gênero da obra.

Em um estudo, sempre que se se realizou uma «exploração racional» preliminar, com seriedade e profundidade, tudo empurra o ator para o estilo do autor, de igual forma que o fim do étude não é outro senão a profunda introdução na essência da obra.

Ao estudar o léxico do autor, ao estudar a vida do personagem, pouco a pouco assimilamos o caráter do ser humano criado pelo autor.

É impossível conhecer adequadamente o caráter do personagem fora das características estilísticas. Os estudos sobre obras de Shakespeare, Maiakóvski, Ostróvski, Arbúzov ou Rózov não se parecem uns aos outros porque neles aparecem diferentes personagens, criados não só por diferentes autores, mas também em diferentes épocas.

O ator ao levar em conta no étude tanto o conteúdo como a forma, elabora organicamente em si mesmo o sentido do estilo, aproximando-se assim desde o começo à individualidade do autor.

Acredito que é proveitoso citar exemplos de análise de fragmentos isolados de obras de dramaturgos soviéticos e exemplos de étude sobre os mesmos. É obvio, é preciso que os leitores do livro conheçam bem estas obras. Vamos nos deter em obras conhecidas, encenadas muito *freqüentemente* em nossos teatros: "*O carrilhão do Kremli",* de Pogódin, e "Página *de* uma vida", de Rózov.

O *estudo* obriga o ator a escolher as ações mais características de seu personagem, empurra-o a procurar suas características individuais e irrepetíveis, a concretizar os sentimentos do personagem nas circunstâncias dadas em cada momento.

Citemos um exemplo de preparação para um étude. Na cena noturna do quarto quadro da obra de Rozov "Página *de* uma vida".

Segundo o texto da obra é uma cena pequena. Kóstia chega a casa de Borís, quer ficar e passar a noite, briga com ele e se vai. Estes são os fatos simples e nus. Mas para fazer este étude é insuficiente. Faz falta compreender as causas da rixa, compreender a complexidade da relação entre Kóstia e Borís neste episódio.

Esse dia, na fábrica se produziu um importante acontecimento: os planos de Kóstia desabara; inventou um engenho e, certamente pela primeira vez na vida sentiu sua escassez de conhecimentos. No fundo de sua alma reconhece

que Borís passou as noites sem pegar olho junto aos manuais. Kóstia atirou ao fogo o modelo que inventou e se queimou a mão. Depois de a enfaixar, e apesar das advertências do médico, fugiu do hospital, vagabundeou pelas ruas pensando em todo que ocorreu em sua vida e, sentindo-se vazio e solitário, retornou a sua casa sem poder encontrar quietude. Precisava desafogar-se com alguém e, reprimindo um falso amor próprio, esquecendo a rixa mantida com Borís, parte para ver seu companheiro, depois de avisar em casa que vai dormir fora. Aproximou-se várias vezes da porta sem atrever-se a chamar, até que timidamente dá umas batidinhas na janela.

Eis aqui o mundo de complexas vivencias que deve criar o ator antes de começar o étude.

Seguimos adiante: primeiros momentos de confusão, volta do sentimento de alegria, compreensão mútua, amizade. A Kóstia parece inclusive que a mão já não lhe dói tanto, que se sente melhor. Já se deixou cair comodamente no sofá, olhando as costas do seu amigo, inclinado sobre o manual. Mas os pensamentos voam, não lhe deixam dormir, voltando constantemente ao ocorrido na fábrica: quer saber o que pensam dele seus companheiros, se fizeram comentários, se riram de seu frustrado invento. Dirige estas perguntas a Borís, desejando em segredo escutar palavras atraz de consolo, esperando que verta um bálsamo sobre sua alma ferida.

Mas a verdadeira amizade é direta e franco. Borís consola Kóstia, mas ao mesmo tempo não pode deixar de lhe dizer que está longe de ter razão, que em sua vida há enganos. Kóstia está perto de reconhecê-lo, mas hoje ainda lhe resulta muito difícil escutar a verdade. É justamente a verdade o que mais duramente lhe golpeia. A luta interna que faz tempo começou a alargar uma greta aberta entre os dois amigos, estala de novo com força redobrada. Com ar desamparado, Kóstia joga o casaco sobre os ombros e sai na noite, enquanto Borís, devorado por sentimentos contraditórios, o vê partir. Parece que dentro de um minuto se lançará à porta, retornará com seu camarada, pedirá desculpas por sua grosseria. Mas o coração lhe diz que a Kóstia virá bem uma lição tão cruel. Borís vacila um momento mas, senta-se ante o manual e de novo se escuta sua monótona voz lendo as condições do trabalho: «... o avião faz um looping morto...».

Este é o conteúdo da cena, contado de forma bastante resumida. E todo este quero-não quero tem que ser tomado pelo ator em sua totalidade, sem esquecer nada, na medida do possível, pois de outra forma o étude não irá adiante, não haverá cena, pois esta consta de uma sucessão ininterrupta de passos internos.

Não há mais perguntas. Para os intérpretes tudo parece estar claro. Analisou-se a cena de forma atraente e apaixonada. Os atores se levantam da mesa e se preparam.

Mas o que ocorreu? Em seus olhos se vê a desorientação e o embaraço, seus movimentos são torpes. O futuro Kóstia parece advertir algo a Borís e este afirma, com a cabeça, como dizendo que o entende, embora seja evidente que não escuta Kóstia. O que inquieta os atores?

Não se tem que esquecer a continuidade de acontecimentos, não ir à cena antes do tempo, não esquecer a cena precedente, não passar por alto nenhum fragmento importante. Mas o principal é o texto. O que dizer? Com as palavras da gente mesmo? vão rir de nós. «E se não fizer falta? De todas as formas se entende tudo...».

Não, faz falta. E começa o étude.

Borís estuda, inclinado sobre o manual. Na habitação contigüa Nádia está dormindo. Silêncio. Escuta-se somente o murmúrio de Borís lendo as condições de trabalho. Atraz da janela se ouve um assobio. O que é isso?... Os intérpretes não tinham combinado previamente isso. O ator levanta a cabeça e fica pensativo. Não é difícil adivinhar no que está pensando: «Será que se nota a mentira se em seguida penso que é Kóstia». E de novo se inclina sobre a mesa. O assobio se repete com insistência. «Agora está claro que é Kóstia». Mas outra coisa está clara: o ator ainda atua como autor do estudo, e não como Borís. Surgiu uma nova circunstância: Kóstia na rua. Mas é obvio que ele entraria diretamente na habitação ou bateria na porta. Borís se aproxima rapidamente da janela, olha através do cristal gelado, vai a Kostia, faz-lhe um sinal e se lança em direção a porta para abri-la. Todos estes detalhes se executaram com muita exatidão. Mas outros que não estavam previstos e não lhes ocorreram, surgiram agora por si mesmos. Foi verdade, sobretudo, a forma com que Borís fez um sinal a Kóstia. Pois através do cristal gelado, Kóstia não pôde ver da rua a Borís, viu só sua sombra. E por isso Borís le-

vantou o braço para alto e o agitou para dar a entender a Kóstia que se dirige para abrir a porta.

Com que rapidez houve mudanças! Faz um minuto, no palco havia uma pessoa torpe, preocupada com algo e de repente vemos totalmente o contrário: um vivo e enérgico Borís. E apesar de que não havia nenhuma rua nem nenhuma janela coberta de gelo, o ator fez como se houvesse tudo isto. Por que? O que lhe ajudou a encontrar essa confiança?... deixou de compor um étude para começar a atuar.

Como transcorre o encontro entre os dois amigos?

Primeiro entra Kóstia na habitação. Está gelado. Sem tirar o casaco começa a caminhar através da habitação. Borís o segue em silêncio. «Que bem soube transformar-se meu *partenai*r, que natural se lhe vê a mão enfaixada» - cruza fugazmente pela mente do ator-Borís, lhe apartando por um momento da ação, oscilando ligeiramente entre a percepção de um momento importante e a compaixão para Kóstia. Uma pausa... Como iniciar a cena? Borís recorda que Kóstia tem que lhe perguntar sobre o ocorrido na fábrica, o que disseram os moços a propósito do ocorrido. E Kostia cala.

"-Sente-se", diz Borís e aproxima uma cadeira a Kóstia.

Kóstia, depois de olhar a cadeira, decide não sentar-se e fica caminhando de um extremo a outro da habitação, sujeitando-se com cuidado a mão lesada.

"-Como está?" pergunta Borís, tratando de começar a cena. Kostia não responde.

"-Dói-te a mão?" pergunta de novo Borís, depois de uma pausa. Continua passeando pela habitação. Certamente caminhava assim pela rua, sem decidir-se a vir aqui.

Mas Kóstia cala. Atirou descuidadamente o chapéu na mesa, e por fim se sentou, concentrado em algo. Borís está perplexo. Por que se cala Kostia? Por que não começa a cena?... Mas Kóstia atua muito corretamente: não sabe como começar a conversação. Sente que seu arranque de cólera lhe tem feito comportar-se irracionalmente. Toda esta história certamente parece cômica desde o lado de fora, e isso o incomoda.

-Vem cá, toque violão! Ordena, mais que pede, a Borís com um certo desespero.

-«Como?... Que violão? Borís ficou paralisado pela surpresa. Omitimos uma parte!»

"-Vá, toque! É tão difícil?" -suplica Kóstia.

Mas Borís está totalmente perplexo. Parece-lhe que o étude «se afundou». Um instante mais e o deterá para pedir explicações a seu *partenair*. A percepção do ocorrido com antecedência ao estudo, que já tinha surgido em Borís, está a ponto de evaporar-se. Agora tem uma só missão: corrigir esta situação. E, de repente, de forma inesperada para ele mesmo, começa a consolar Kóstia.

"-Vamos, deixa-o... Imagine, uma bobagem .Sim foi teu (?) bom, e o que fazer então, te enforcar? Já passará, já se esquecerá. Não vale a pena desesperar-se."

-Quem se desespera? Mas, o que choraminga? Vá, um chorão!...

"Sem ti já tenho o bastante," interrompe Kóstia. Deu-se conta do engano de Borís. Não é essa a amizade nem a relação que têm. Borís ficou calado. Ele mesmo sente que se equivocou, mas faz como se estivesse ofendido pela grosseria de Kóstia. Pausa... Os dois atores começam de novo a medir a possibilidade de enlaçar a cena nas circunstâncias por eles criadas.

Kóstia se levanta outra vez e começa a andar pela habitação. O ator tenta voltar para o que lhe tinha ajudado a encontrar a chave do autêntico estado de ânimo da Kóstia. No que consistia? Na autêntica vida do corpo! Passam uns segundos e o ator se encontra a si mesmo de novo.

"-Bom, o que aconteceu... depois de eu ter ido embora?" começa Kóstia com precaução, "todos negaram?..."

Mas Borís tampouco perde o tempo, ficou ofendido. Por que não deixa de olhar Kóstia? Falso! O ator se sente dando as costas a Kóstia e começa a tamborilar com os dedos na mesa. O ritmo criado torna-se mais e mais nervoso.

"-Comeste a língua ou o que?" -Kóstia crava ao Borís, tentando de lhe provocar.

"-Procura briga? A que vieste? O que quer de mim?" -e é difícil entender quem fala, Borís ou o ator que se queixa da atuação de seu parceiro.

"-Venha, venha... que jogas fogo pelos olhos." Kóstia se lembrou então uma frase de seu personagem, certo é que de outra cena e dirigida a outro personagem.

"-Pois havia motivo" crava Borís a Kóstia.

"-De verdade se riram?" isto preocupa Kostia mais que qualquer outra coisa.

-Sim, pode ficar tranquilo.

-Quem se riu?

Todos se riram .

-E você?

-Eu também.

-Mentes!

-Bom, se não o crês dane-se - responde Borís com exagerada seriedade.

-Já Kóstia está preocupado de verdade. E Niurka, o que?

-Niurka?... Pois ela foi a primeira.

-Venha já! Será possível que Niurka...?. Não pode ser! -aqui Kostia estava claramente perturbado. Na peça, Kóstia tem uma relação com Niurka agora poderia pensar-se que é uma leal amiga e que tem em alta estima sua opinião. O que disse?

-Niurka? Borís fica pensativo, como se recordasse uma frase ofensiva e cruel que houvesse dito Niurka, e vê pela extremidade do olho Kóstia, que compreende que tudo é um jogo. Encontram-se as olhadas E... ambos rompem a rir.

Agora já é impossível deter o étude. As palavras precisas surgem por si mesmas. Não importa que sejam torpes e pouco literárias, pois são sinceras.

Faz tempo que estão sentados um junto ao outro. Borís a sente na cadeira. Kostia se sentou comodamente na poltrona, colocando sua mão lesada no braço da poltrona. Aproximou-se da poltrona durante a conversação. Ninguém advertiu como nem quando. Nesse momento, Borís tira um pacote de cigarros e fósforos do bolso de Kóstia, coloca um cigarro na boca do amigo e o acende. Ninguém está fazendo demostração nestes momentos. Acreditam firmemente que Kóstia não pode fazer uso de sua mão doente.

-Borka, Borka, toca violão! Peço-lhe isso por favor. Não posso, Nadiejda está dormindo. E além disso tenho que estudar.

-Sente-se, sente-se e estude. Posso ficar dormindo? Põe-me triste ir pra casa.

-Deite no sofá, que eu, de todas formas não vou dormir.

Durante um segundo surge de novo uma idéia que atrapalha o étude: «É necessário deitar Kóstia. E antes de começar o étude não tinha preparado manta nem travesseiro!». O ator olha com ar desvalido a habitação. De novo está a ponto de deter o étude. Mas depois de um instante descobre atrás de um biombo todos os acessórios para a cama, preparados, e de novo se transforma. Para não despertar a Nadia vai nas pontas dos pés recolher a manta e o travesseiro. Quanto mais cuidadosamente caminha, mais forte rangem as pranchas do chão então volta alegre a atmosfera da cena.

Enquanto Borís faz a cama no sofá, Kóstia procura no aparador algo que comer.

Ambos se sentem livres, leves, naturais. Não se precipitam. Sua imaginação lhes dita como adaptar-se ao inesperado. Intercambiando piadas, brincando um com outro, tratando de não fazer ruído, cada um faz seu trabalho. Kóstia se deita com cuidado, lembrando-se a tempo de sua mão, e Borís concentra-se em seu manual. Mas ainda os espera outro acontecimento, o principal desta cena. A inesperada partida de Kóstia. A confusão aparece de novo nos olhos dos atores. Ambos tratam de recordar como se desenvolve na obra o final desta cena. Kóstia recorda primeiro.

-Bom, chega de brincadeiras; me conte o que disseram de mim na fábrica.

Borís cala.

-Ou seja, que menti quando disse que ninguém me tinha criticado, continua Kóstia; ficando em guarda.

-Menti. Responde secamente Borís. Dorme, deixa-me estudar.

-Me diga do que falaram. Me escuta?

-Sabes do que falamos, já não é um menino. Me deixe estudar!

Longo silêncio. Aspira com força a fumaça do cigarro. Pensa no que pode fazer... Depois se incorpora lentamente. Aproxima a cadeira para deixar a bituca no cinzeiro. Olha Borís. Mas este não reage ao ruído da cadeira arrastada pelo chão. «Tudo está claro - pensa Kóstia e inclina pesaroso a cabeça-. Não ache necessário me ocultar que na fábrica todos me criticam. Ao princípio se compadeceu de mim, mas agora...! Vou embora, vou embora daqui!

Kóstia decide ir-se, mas ir de forma que Borís não o advirta, e o faz com surpreendente precaução. Levanta-se sem ruído, calça as botas que tirou, tira sua jaqueta do respaldo da cadeira, coloca-se no bolso o pacote de cigarros e os fósforos... Tudo isto é difícil de fazer, pois tem uma mão enfaixada. Mas quanto mais cuidado põe em seus movimentos, mais palpavelmente cresce nele a idéia de que o humilharam de forma injusta, e por isso não quer nenhuma ajuda de Borís.

Agora que colocou o casaco e agarrou o chapéu que se encontrava muito perto de Borís, começou a deslocar-se tão lentamente que Boris, com efeito, não escutou nada.

E Kóstia, de novo saiu por um segundo do étude. Como fazer para, de acordo com a obra, conseguir que Borís detenha Kóstia antes de sair?

Aqui surgiu um dos maiores acertos do étude. O ator percebeu que Kóstia, apesar de que faz todo o possível para partir inadvertidamente, em realidade deseja no fundo de sua alma ver como reage Borís ante sua partida. Essa percepção chegou intuitivamente, estava preparada por uma adequada atitude física, mas supôs para o intérprete de Kóstia o aspecto mais essencial do caráter do personagem. Kóstia se levantou, ficou pensativo, depois se foi aproximando com precaução da porta, mas... como se o fizesse involuntariamente roçou ligeiramente a cadeira. A cadeira não caiu, mas Borís sentiu um sussurro a suas costas e se voltou, vendo Kóstia com o casaco posto e a ponto de partir.

-Aonde vai? O que ocorreu?

-Vou pra casa. Aqui não há mais que cientistas e engenheiros... E eu o que sou? Um verme... que está sobrando, acrescenta e sai.

Borís o olha ir, perplexo. Depois se precipita para buscá-lo. Mas ao chegar à porta se detém, pensa e lentamente se senta ante o manual.

O étude terminou.

Ambos os intérpretes, contentes, um pouco turvados, interrompendo-se um ao outro, explicam ao diretor em que momentos e porque se viram em apuros e onde se encontraram a gosto.

Uma peça! necessita-se uma peça para fazer a prova de si mesmo! E com que alegria transcorre a prova, como se deseja o quanto antes voltar a fazer um étude!

Tomemos o sexto quadro da obra do Nikolái Pogódin O *carrilhão do Kre*mlin e tratemos de descobrir o método de trabalho com études sobre este quadro.

Sexto quadro. Encontro de Ribakóv e Macha no bulevar junto ao monumento a Gógol.

Vejamos se com um breve relato determinamos o que ocorre nesta cena.

O marinheiro Ribakóv, apaixonado por Macha, chegou tarde ao encontro marcado com ela no bulevar.

Não é um encontro qualquer. Hoje Macha tem que levar a sua casa Ribakóv, mas não lhe disse nada. Não lhe disse nada do que Zabélin pensa do poder soviético.

Ribakóv explica seriamente a Macha as causas de seu atraso: Lénin lhe encarregou de procurar um relojoeiro que seja capaz de reparar o carrilhão do Kremlin.

Terá que precisar os acontecimentos que definem a ação, que influem no comportamento dos personagens:

1. Atraso de Ribakóv ao encontro.

2. Encontro de Ribakóv com Lénin, conversação com ele, em que Lénin lhe fala da futura Rússia e lhe encarrega de procurar um relojoeiro que possa reparar o carrilhão do Kremlin.

O que se desprende destes acontecimentos? Qual é a ação que provocam?

Para Ribakóv: alcançar Macha, lhe dar explicações, justificar-se por seu atraso.

Para Macha: fazer que Ribakov reconheça sua culpa.

Podemos fazer um *estudo* sobre esta etapa. Atuando em nome de Ribakov, em seguida percebemos que não se incluiu a todos no étude. Resulta que os acontecimentos mencionados acima são insuficientes. Por exemplo, não se incluiu a anciã com um menino a quem Ribakov pergunta onde foi Macha.

Uma vez ativada a fantasia dos atores surgem uma grande quantidade de perguntas:

Por que a velha tem medo do marinheiro? por que é tão importante este encontro? por que Ribakov se atrasou e por que Macha lhe perdoa este atra-

so? Aonde foram Ribakov e Macha e que horas são?... Surgem muitas outras perguntas a respeito da linha de ação, a época, as inter-relações, etc.

Voltemos para texto: ao voltar a lê-lo precisamos os acontecimentos que mobilizam a ação de toda a obra e em seguida nos damos conta de que passamos por cima os mais importantes: «Revolução» e «O carrilhão do Kremlin permanece em silencio».

Isto explica de repente muitas coisas: quem é a velha e por que se assusta de Ribakov, tomando-o por um «detetive», por que cala o carrilhão do Kremlin e porque se atrasou Ribakov. Se não fizesse falta reparar o carrilhão, Ribakov não teria ido procurar um relojoeiro e não teria chegado tarde a este importante encontro.

Por que é tão importante este encontro? Porque o marinheiro Ribakov tem que ir hoje por primeira vez a casa do engenheiro Zabélin e não sabe o que pode lhe esperar ali.

E Macha queria contar a Ribakov neste encontro como é o particular e muito complexo caráter de seu pai.

Fazendo uma minuciosa divisão, podemos precisar as ações:

1. Revolução.
2. O carrilhão do Kremlin permanece em silêncio.
3. O atraso de Ribakov.
4. O encontro de Ribakov com Lénin.
5. A tarefa encarregada a Ribakov por Lénin.
6. A futura apresentação de Ribakov a Zabélin.

Partindo disto podemos precisar as ações.

Para Ribakov:

1. É preciso saber da velha aonde foi Macha, alcançá-la e lhe explicar o motivo do atraso.
2. Contar a Macha a conversação com Lenin.

Para Macha:

1. Fazer compreender a Ribakov como ele é culpado do atraso.
2. Depois de conhecer a causa do atraso, reconciliar-se com Ribakov e saber se conseguiu cumprir o encargo de Lénin.
3. Preparar o Ribakov para o encontro com seu pai.

Para a anciã:

1. Salvar-se deste horrível marinheiro que «resultou ser um mexeriqueiro».

Quando tivermos precisado os acontecimentos e definido as ações, incluindo todos os temas da cena, faremos um estudo e começaremos a atuar organicamente, seremos mais verazes nas inter-relações e nas ações, encontraremos um autêntico sentimento físico, seremos mais concretos em nossos monólogos internos.

Podem aparecer ainda mais perguntas, necessidade de precisar e conhecer a época, o caráter das inter-relações, etc. Se lermos de novo a cena, esclareceremos o que ainda tínhamos passado por cima em nosso estudo, verificaremos uma vez mais as circunstâncias dadas.

Conheçamos as descrições literárias da época, procuremos o material iconográfico, nos introduzamos profundamente na atmosfera dos fatos acontecidos, nos apropriemos das sensações produzidas pelo tempo e o lugar da ação dos primeiros anos da revolução.

Assim, quando de novo fizermos um estudo, este já estará nutrido por uma força que o terá aproximado da concepção do autor. Agora já terá o seguinte aspecto:

Em um deserto bulevar, em um tenso dia primaveril dos primeiros anos da revolução, está sentada uma anciã, no passado uma dama, com um bebê, a última sobrevivente de uma família antigamente muito conhecida. A revolução transformou todo ordenamento em todas as ordens da Rússia imperial; não há nada claro, cada dia tem que se proteger própria vida... De repente aparece correndo um robusto marinheiro. É preciso que não se fixe nela. Mas quer saber algo da anciã. A anciã faz como se não escutasse, ocupada com o menino. Mas se trata de um marinheiro perseverante que não se vai; ao contrário a agarra de um braço e lhe pergunta algo sobre uma moça. Ai, horror! Ocorre que é um inconfidente! Lhe vai bater!... É a revolução! E a anciã «trai» a moça para ver-se livre de tão sinistro marinheiro. Este se vai e a anciã, aterrorizada agarra o carrinho com seu neto e corre assustada para ficar a salvo da possível volta do «mexeriqueiro».

Mas o «mexeriqueiro» acaba sendo um conhecido da moça e retorna. Ambos discutem. O marinheiro chegou tarde ao encontro e quer justificar-se, mas a moça, sem lhe escutar lhe reprova que se atrasou precisamente hoje, quando tem que ir pela primeira vez a casa de seus pais. É culpado e tem que reconhecer sua culpa. O marinheiro trata de explicar as causas de seu atraso, mas não o consegue; Masha diz que ele não conhece seu pai e por isso considera o encontro de hoje tão negligente.

Não, não considera negligência! Rybakov tinha que procurar um relojoeiro que reparasse o carrilhão do Kremlin. O encarregou Lenin. Por isso chegou tarde.

Mas isso é muito importante! por que não disse logo? conseguiu encontrar o professor relojoeiro?

E Rybakov conta a Masha seu encontro com Lenin, sua grandeza e sua simplicidade, sua fé no futuro. Masha escuta encantada este relato. Todas as rixas desapareceram. Tudo está claro. E o mais importante, está bem! vão juntos a casa dos Zabelin, alegres e felizes.

O estudo foi feito. Agora está tudo claro para os atores. Já se pode passar ao texto exato.

Os exemplos de prospecção expostos sobre o sexto quadro de O carrilhão do Kremlin e o processo de trabalho sobre o mesmo através da análise ativa, é obvio, não esgotam as possibilidades deste método. Muitas coisas dependem da relação criativa que se tenha com o estudo do sistema de Stanislavsky em todos seus detalhes e das particularidades individuais e intelectuais de cada intérprete.

O ator irá se aprofundando no papel de estudo em estudo, irá aproximando-se do personagem e o texto improvisado vai se tornando cada vez mais orgânico.

Controlando o estudo por meio da obra, retornando uma e outra vez ao texto íntegro, o intérprete não só se vai reafirmando no total entendimento da concepção do autor, mas também de maneira para ele imperceptível, vai assimilando partes do texto. Acontece às vezes que ao repetir os estudos os intérpretes se aproximam do léxico do autor.

Quando o ator faz sua a sucessão lógica do pensamento do personagem, analisou tudo isso através da exploração racional, ao fazer estudos transmite com suas próprias palavras as idéias do autor.

O passo posterior ao estudo, a volta ao texto do autor, dá ao ator a possibilidade de verificar em si mesmo seus enganos e seus acertos no desenvolvimento do personagem.

E com que enorme gozo criativo toma o ator o texto autoral se tiver feito o estudo de forma adequada, quer dizer, se tiver irradiado com suas palavras e suas ações todas as idéias do autor!

Então se produz um autêntico encontro artístico do ator com o autor, e isso lhe proporciona uma alegria que deverá dar frutos cênicos.

Não cabe dúvida de que no processo de ensaios com estudos, se produzem com freqüência enganos, que quase sempre têm sua origem em uma insuficiente assimilação da cadeia de construções lógicas proveniente das idéias do autor, do subtexto da obra. Trago aqui um exemplo tirado de minha própria prática.

Estou ensaiando com estudantes do GUITTIS Os ciganos, de Pushkin. Tínhamos analisado minuciosamente todo o poema, e começado a fazer estudos. Chegamos até a cena da entrevista secreta entre Zemfira e o jovem cigano que resulta fatal para ambos. Aleko, como é sabido, em um ataque de ciúmes mata a seu jovem rival e a Zemfira.

Começando a fazer estudos chegamos até a cena da entrevista secreta entre Zemfira e o jovem cigano que acontece ser fatal para ambos. Aleko, como é sabido, em um ataque de ciúmes mata a seu jovem rival e a Zemfira.

O estudo parte bem, com vigor, as valorações do que está ocorrendo são vivas, orgânicas. Os estudantes que não estão ocupados neste trabalho elogiam seus companheiros. Em especial todos gostaram da forma com que o estudante que interpretava ao jovem cigano, querendo salvar a sua amada e lhe dar possibilidade de fugir, enfrenta-se sem vacilar com Aleko, oferecendo seu peito para receber a punhalada. Decidiu sacrificar-se para que Zemfira continuasse viva. Aleko o apunhala e depois, quando Zemfira se lança para defender seu amado, a mata também.

Tudo se fez aparentemente bem. A continuidade dos acontecimentos, a lógica das ações parece correta e inclusive os sentimentos são vivos, verdadeiros.

O estudante que interpreta o papel do jovem cigano, excitado pelo êxito do estudo, conta o que mais ele gostou neste papel que é o amor do jovem cigano, devido a sua profundidade, triunfa sobre o sentimento egoísta de Aleko. Assim que recebeu o papel imaginou a forma de morrer, defendendo Zemfira.

Já faz tempo que desenvolvi o costume de, independentemente de o estudo tiver sido ou não acertado, me sentar a mesa junto com os alunos, para concluir referido estudo, para verificar seu desenvolvimento com o texto do autor. E aquela vez não faltamos a nosso costume. Leiamos:

«l.ª VOZ.- A hora chegou.
2.ª VOZ.- Aguarda!
1.ª VOZ.- A hora chegou, meu amor.
2ª VOZ.- Não, não! Melhor será a alvorada aguardar.
1.ª VOZ.- Já é tarde.
2.ª VOZ.- com muito medo Amas. Um momento!
1.ª VOZ.- Acabar. com a minha vida.
2.ªVOZ.- Um momento!
1.ª VOZ.- Se quando eu faltar acorda meu marido...
Aleko.- Acordado estou já.
Quietos ai! não tenham pressa.
Estis bem aqui, junto ao sepulcro.
Zemfira.-Foge, meu amigo!
Aleko.- Atrás!
Belo jovem, onde vais?
Morre!
(Crava-lhe uma adaga.) >>

1. Se tivessem posto atenção nas palavras de Aleko «Quietos aí!, não tenham pressa», teriam compreendido que a primeira reação que surge em Zemfira e no jovem cigano é a da fuga. Fogem ambos, pois de outra forma a réplica de Aleko não tem sentido.

2. Depois das palavras de Zemfira «Foge, meu amigo!», Aleko diz: «Atrás! Belo jovem, onde Vai?». Por conseguinte, o jovem cigano tenta fugir.

Segundo Pushkin não é o jovem cigano quem quer salvar Zemfira, mas sim Zemfira quer lhe salvar. O aluno que interpretava o papel do jovem cigano no estudo, possivelmente ficou seduzido por uma representação com muito efeito que não correspondia a idéia do autor. Se não tivéssemos descoberto o engano a tempo, teríamos tido problemas para retornar ao texto do autor.

Neste caso a comparação do estudo com o texto de Pushkin fez com que os alunos se recordassem orgânica e facilmente do texto do autor, de maneira que na repetição do estudo todas as ações foram realizadas conforme à idéia de Pushkin.

É preciso pôr em guarda aos atores ante enganos similiares; o diretor tem que seguir com muita atenção a forma como se desenvolve a ação para que os estudos aproximem a obra ao ator, em lugar de afastá-la.

Em algumas ocasiões pode aparecer outro fenômeno que freie o trabalho: o ator, depois de repetir duas ou três vezes o estudo começa a fixar seu texto improvisado. Terá que lutar contra isso. Assim que o estudo se converte em uma repetição e se afasta da busca de sensações mais profundas do personagem, é imprescindível cortar em seguida estes experimentos que levam o ator por um caminho equivocado. Necessita-se o estudo como etapa do um processo de conhecimento, de análise da obra e do papel. Quando o ator já compreendeu o que ocorre numa etapa, não há por que retê-lo artificialmente. Pode passar-se sem preocupação à assimilação do texto autoral da cena trabalhada e continuar com estudos sobre a cena seguinte.

Uma minuciosa divisão da obra por meio de acontecimentos, ações e temas, aproxima o ator, como já dissemos, ao trabalho com estudos.

A magnitude do material tomado para o estudo é diferente em cada caso, depende da dificuldade da obra e da dificuldade do episódio escolhido.

É importante que o fragmento trabalhado resolva o acontecimento, o giro criado na ação cênica da obra.

Desejo trazer aqui ns qualidade de exemplo, a análise da cena de massas do primeiro ato de Otelo feito por Stanislavsky. Recordo o conteúdo desta cena. Yago e Rodrigo falam do ódio que sentem em relação ao mouro. Yago se sente insultado por Otelo ao não ter sido lembrado como seu lugar-tenente. Convence Rodrigo de organizar um escândalo abaixo da janela de Brabancio, o pai de Desdémona. Sabe que Desdémona não está em casa, que Otelo e ela se casaram sem que Brabancio saiba.

Rodrigo organiza um ruidoso escândalo. Brabancio aparece na janela. Pensa que se trata de bêbados, mas Rodrigo lhe diz que Desdémona fugiu da casa paterna. Brabancio chama aos criados, oficiais, cidadãos, depois de comprovar a ausência de sua filha, e os envia em perseguição e busca de Otelo.

O que é fundamental nesta cena? É obvio, o rapto ou a fuga de Desdémona.

A análise feita por Konstantin Serguéievich dá uma viva imagem do fragmento, preparado até um estágio no qual o ator já pode fazer um estudo.

«Compreendera aproximadamente o que ocorreu. Esclarecer o que ninguém sabe ao certo. Perguntar a uns e a outros, divergi, discutir se as respostas não são satisfatórias, ficar de acordo com outros momentos, manifestar sua impressão.

Procurar a janela e ouvir os gritos na rua para compreender e ver o que é o que ocorre. Não se pode encontrar em seguida seu lugar. Consegui-lo. Distinguir quem arma o ruído e captar claramente o que gritam esses escandalosos. Esclarecer quem são. Escutar e tratar de entender o que estão gritando. Não acreditar no primeiro momento que Desdémona tenha cometido um ato tão irracional. Demonstrar a outros que isto é uma intriga ou um delírio de bêbado. Dar uma bronca nos que armam escândalo, por não deixar dormir. Ameaçar e joga-los longe. Convencer-se pouco a pouco de que estão dizendo a verdade. Intercambiar com os vizinhos as primeiras impressões, expressar recriminações ou lástima, a propósito do ocorrido. Ódio, maldição e ameaças para o mouro! Esclarecer como seguir atuando. Discutir todas as possíveis saídas da situação. Defender suas propostas, criticar ou aprovar as de outros. Tratar de inteirar-se da opinião dos superiores. Respaldar Brabancio em sua conversação com os que armam escândalo. Instigar a vingança. Escutar a ordem de perseguição. Precipitar-se a executá-la o quanto antes possível».

No chamado fragmento, tão brilhantemente elaborado por Stanislavsky, se trata de uma cena de massas em que tarefas e ação dos participantes parecem unir-se em uma só lista, embora a essência do trabalho não muda por isso

Mais adiante voltaremos de novo ao tema da supremacia do método da análise ativa. Agora é preciso examinar uma série de princípios gerais do sistema de Stanislavsky, sem os quais não podemos falar do trabalho com o método de análise ativa. Já tínhamos falado antes de que é impossível isolar este método de todo o sistema.

O segundo plano

Ao passar ao capítulo sobre o «segundo plano», como em outras partes de nosso livro, falaremos freqüentemente não só de Stanislavsky, mas também de Nemiróvich Dánchenko. Isto é completamente justo e natural. Ao longo de muitos anos, ambos os corifeus da ciência teatral criaram uma nobre empresa: enriqueceram a prática pedagógica e cênica, e a fizeram alcançar topos de divulgação estética.

O conceito de «segundo plano» na elaboração de Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, é uma excepcional contribuição.

Na vida, muito freqüentemente, não mostramos aos outros nossos arrebatamentos, vivencias e pensamentos, embora sejam muito fortes.

Nemiróvich-Dánchenko tratava de que o ator soubesse pôr ao alcance do espectador esta linha interior, estes pensamentos ocultos, não através da ação externa, mas através da psicotécnica interna, que ele chamava «segundo plano» do personagem em cena.

Para Nemiróvich-Dánchenko o «segundo plano» é uma «bagagem» interna, espiritual do ser humano-personagem com o qual chega à obra. Compõe-se de todos os conjuntos de impressões vitais do personagem, de todas as circunstâncias de seu destino pessoal e abrange todos os matizes de suas impressões, percepções, idéias e sentimentos.

A presença de um «segundo plano» bem trabalhado, precisa, faz mais viva e significativas todas as reações do personagem ante os acontecimentos ocorridos na obra, esclarece motivos de sua aparição, preenche de profundo sentido as palavras que pronuncia. Solidamente unido à concepção ideológica do autor e à "semente", forma no personagem um caráter cheio de vida, enriquece-lhe extraordinariamente.

Stanislavsky e Nemiróvich-Dánchenko tratavam de que os atores aprofundassem no processo psíquico do ser humano personagem, tal e como sabe fazer a literatura realista.

Chernyshévsky dizia que Tolstói desvela a «dialética da alma» dos personagens em diferentes circunstâncias sociais, sua educação, as dobras de sua mente.

O ator tem que aprender isto.

Se nos fixarmos na obra do Tolstói, compreenderemos com quanta profundidade e conhecimento da vida de seus personagens nos conduz a seu mundo interior, desvelando-o, nos fazendo viver junto com os personagens de sua obra, suas angústias e alegrias, seus sonhos e sofrimentos. Recordemos a Anna Karénina, quando vai à estação de Obirálovka.

Para todos os que rodeiam a esta dama mundana, que vai solucionar seus assuntos, trata-se de uma pessoa tranqüila e discreta. Mas em realidade Anna está fazendo balanço de toda sua vida, loteando-a, está despedindo-se mentalmente de seus seres queridos; escolhe a morte como única saída, como liberação de outros e dela mesma.

Notamos em Chéjóv, um maravilhoso escritor com uma surpreendente profundidade e precisão no desvelamento do mundo interno de seus personagens.

No conto «Tristeza» o velho chofer petersburgués Iona, enterrou faz uns dias a seu filho. Neste vulgar chofer a gente vê tão somente o que se oferece diretamente aos seus olhos: o gorro coberto de neve, as mãos embainhadas em grandes manoplas que manuseiam maquinalmente as rédeas. A ninguém lhe passa pela cabeça que no peito de lona há «uma enorme tristeza que não conhece limites. Rompa-se o peito de lona e se derramará uma tristeza capaz de alagar o mundo inteiro e que, entretanto, não é visível. Foi capaz de ocultar-se em uma insignificante casca de ovo para não ser vista nem com toda a luz do mundo...».

O que a maioria não percebe foi visto pelo grande artista, que nos conduziu a esse mundo com tal força expressiva, que podemos sentir a dor de lona quase fisicamente.

Imaginemos que em uma obra existe o papel de lona. O ator tem que criar com sua fantasia todas as circunstâncias da vida de Iona, que originaram essa

ilimitada e absorvente tristeza. Esse seria o segundo plano de Iona. Exteriormente sua vida transcorria simples e inadvertidamente: o gasto trenó, o esquálido cavalo que caminha com muita dificuldade, o passageiro quem nada lhe importa nada que Iona acabe de enterrar o seu filho.

O escritor desvela os processos espirituais de seus personagens que permanecem ocultos à vista, o ator os faz renascer em seu espírito. Então o espectador, ao observar a profundidade de pensamentos e sentimentos dos personagens, acreditará firmemente no que ocorre no palco.

Stanislavsky e Nemiróvich-Dánchenko exigiam do ator uma profunda introdução no mundo interno do personagem que criavam. Pensavam que sem um «segundo plano» gradualmente adquirido, o ator não pode criar a obra de arte que contagia o espectador, surpreende-lhe e lhe pode educar. Diziam que o espectador que segue o comportamento em cena de um ator que não descobriu seu «segundo plano» às vezes ri divertido, às vezes inclusive chora se as circunstâncias da obra lhe tocam, mas, acabada a função, o espectador passará muito facilmente a ocupar-se de outras idéias e de outros temas, a lembrança do espetáculo se evaporará.

Mas se o ator consegue criar um profundo caráter humano ou se o espectador, devido ao comportamento do ator percebe um profundo «segundo plano», referido espectador se dirá a si mesmo: «Viva! decifrei-o!», e esta decifração através do comportamento externo, a jóia mais valiosa para o ator, é justamente o que «eu trago do teatro à vida.»

A exigência de elaboração do «segundo plano» tem que fazer-se a todos os atores, tanto aos intérpretes de grandes como de pequenos papéis, se é que queremos que cada papel da obra esteja repleto de veracidade. Nem sempre coincide o significado do que ocorre em cena com o significado direto das palavras pronunciadas pelo personagem; às vezes depois das palavras se oculta a verdadeira causa do progresso da ação de uma cena.

Por exemplo, na obra do Pogodin *O* carrilhão *do* Kremlin temos a cena da discussão entre o marinheiro Rybakov e Masha, a filha do engenheiro Zabelin. Discutem, a discussão cresce, inflama-se. Tudo parece levar a um completo estalo... Mas quando Rybakov, que não consegue fazer Masha trocar de opinião , põe sobre a mesa a chave da porta fechada e diz: «Vai», compreendemos que, apesar de Rybakov ter feito justamente o que Masha lhe exigia, quer dizer, deu-lhe por fim a chave da porta fechada, isso não é uma alegria para ela. Masha não deseja ir-se, hoje compreendeu com uma especial claridade quão sincero e ardente é o amor do Rybakov para ela; a discussão vai aproximá-los ainda mais.

O trabalho sobre o «segundo plano» adquire um significado de extraordinária importância ao compor nossos personagens contemporâneos. A habilidade para mostrar o Homem soviético em toda sua diversidade de qualidades espirituais, o homem potencialmente preparado para realizar uma façanha em qualquer momento, rico em idéias e sentimentos, depende freqüentemente da habilidade do ator para criar o «segundo plano» do papel. Um exemplo de peça Brasileira.

O ator deve naturalmente informando que é das tradições aspirar a uma ativa vida interna do ator em seu personagem e não a uma imersão comtemplativa nele. O «segundo plano» não é um estado, a não ser um processo profundamente ativo. De uma cena a outra, um ato a outro, o personagem sofre inevitáveis modificações; tem relação não só com a parte externa de sua vida, com cada minuto de sua permanência em cena, mas também em seu interior algo muda: Algo se vai afastando, algo do velho se vai superando, algo novo se vai acumulando.

Também é importante que todas as mudanças acontecidas no espírito do personagem mostrem a mudança qualitativa do ser humano. Isto criará a intensidade dinâmica que caracteriza a arte da vivencia. A cosmovisão do engenheiro Zabelin muda bruscamente depois do encontro com Lenin *(O* carrilhão *do* Kremlin). Ao final da obra se eleva uma nova etapa heróica na vida do capitão Safónov (Gente russa, de K. Símonov) Como em um filme sensível à luz se revela em Tatiana Lugóvaya o sentimento de ser alheia assim que se lhe exige ajudar aos operários (Os inimigos, de Gorky).

No teatro, ao igual que na vida, as pessoas vivem a partir do que acontece com elas ou ao redor delas, pelo que está presente mas invisível em seus corações e em suas mentes.

O problema do «segundo plano» está estreitamente unido a outro importante problema do sistema de Stanislavsky. Falo da comunicação. O ator não pode alcançar uma completa sensação orgânica se não ver o que ocorre

a seu redor, não escuta a réplica de seu interlocutor, responde não a uma pessoa concreta, mas lança sua réplica ao ar.

Freqüentemente, a comunicação se entende, entre nós de uma forma primitiva. Acredita-se que as réplicas têm que dizer-se forzosamente olhando aos olhos do interlocutor. O que cria freqüentemente uma veracidade só aparente.

Na vida o processo de comunicação é extraordinariamente complexo e multifacético. Ocorre por exemplo: pessoas que se reúnen, conversam, opinam sobre determinadas coisas, discutem. Mas se uma dessas pessoas espera um importante acontecimento que está a ponto de ocorrer, ou a chegada de outra pessoa, ou se prepara para fazer algo importante, rirá ou discutirá como outros, mas todo seu ser estará embargado pela espera, concentrado em uma coisa que está situada à margem da conversação. Esse é o verdadeiro «objeto» do ator.

No terceiro ato de *Três irmãs,* na cena do incêndio, Masha, que até então falou muito pouco, dirige-se inesperadamente a suas irmãs dizendo: «... não me sai da cabeça... É simplesmente escandaloso! É como se eu tivesse um prego dentro da cabeça. Não posso calar. Esse Andrei... hipotecou esta casa e sua mulher levou todo o dinheiro, como se a casa pertencesse só a ele, mas não a nós quatro! Tem que dar-se conta disso se for uma pessoa de bem!». As palavras de Masha são inesperadas para os que a rodeiam, mas para ela mesma não o são. E para que a réplica de Masha soe surpreendente, o pensamento a respeito de Andréi deve permanecer efetivamente «como um prego na cabeça» da atriz durante as réplicas precedentes a esta.

Durante os ensaios de *Três irmãs,* Vladímir Ivánovich dizia: «Cada ser leva em si mesmo algum drama oculto, algum sonho oculto, alguma vivencia oculta, um grande objetivo inexpresado em palavras na vida. De repente se manifesta em algum lugar, por meio de alguma frase, em alguma cena. E é então quando surge o enorme gozo artístico que fundamenta o teatro»[42]. Mas há casos em que o ator trata de descobrir o «segundo plano» de forma muito direta. Quando eu trabalhava sobre o papel de Charlotte no J*ardim das cerejeiras,* Vladímir Ivánovich me acautelou para não descobrir muito obviamente a solidão e o isolamento desta mulher. Dizia então que Charlotte teme reconhecer que é uma pessoa sem lugar na vida e apática acima de tudo, teme responder às amargas perguntas que lhe expõem. Afugenta de si os pensamentos escuros e trata de encontrar alguma fonte de alegria. Charlotte tem que entregar-se apaixonada e sinceramente a seus jogos de mãos e a suas extravagâncias: seus versos e sua forma de participar da vida são excêntricas.

Mas, em alguma parte, no fundo de Charlotte se esconde, encontra refúgio um obsessivo pensamento: «,., estou sozinha, totalmente sozinha, não tenho a ninguém e... não sei quem sou nem para que existo». Se esta idéia viver em Charlotte, acumular-se em seu interior, chegará um momento, não que perca a paciência, embora seja por um instante, escapará de seu espírito. Chéjov tem em conta esta situação no segundo ato quando, ofendida pela falta de atenção do Epijódov, ela ironiza amargamente sobre todos, mas em primeiro lugar sobre ela mesma, e no quarto ato, na animação da partida quando, na sua idade vê a iminência de buscar proteção, trocar de família e de casa. Charlotte tem que despertar a risada e as lágrimas, em suma, tem que produzir impressão de um destino humano, injusto e amargo.

É impressindível para o ator saber qual é seu principal objetivo em cada cena. No primeiro ato das *Três irmas o* principal para Tuzenbaj é Irina. Não importa o que faça discutir ou filosofar, beber ou tocar piano, todas suas idéias e desejos estão dirigidos a ficar a sós com Irina. Precisamente hoje, o dia de seu santo, é quando a sente especialmente próxima. Quer ficar a sós com ela para lhe confessar todos seus sentimentos.

Mas no quarto ato, na cena da despedida, Tuzenbaj tende todo seu ser para Irina, pois para ele não há nada mais valioso, embora seu «objetivo» de todas formas é outro. O pensamento sobre o iminente duelo, a respeito do qual «pode ser que dentro de uma hora esteja morto», tinge a relação de Tuzenbaj com a de outros tempos, querida Irina, com as belas árvores do jardim, junto aos quais pode ter havido uma bela vida. O pensamento sobre o iminente duelo, ainda que contra inclusive sua vontade, preenche seu cérebro e seu coração.

Mas também acontece que a obra pode exigir do ator que se entregue com todo seu temperamento ao que suçede em um determinado momento da ação cênica, porque o principal para o personagem ocorre agora, em um *determinado* encontro, em uma *determinada* conversação, em como desenvolver o acontecimento deste dia. E então o restante passa a um plano posterior.

Tomemos como exemplo ao Yárovoy *(Linbov Yarováya*, de K. Tréniev). Ele conversa com Panóvaya em um restaurante no verão, onde celebram um banquete partidários dos guardas brancos. Todos os pensamentos de Yárovoy estão relacionados com a catástrofe que se aproxima. Mas, apesar disso, ante ele se apresenta uma tarefa concreta: surrupiar a Panóvaya toda informação sobre Koshkin, o presidente do Comitê Revolucionário, averiguar onde se esconde e prendê-lo. O objetivo de Yárovoy nesta cena está em sua interlocutora, em Panóvaya, que escorrega e se retorce como uma serpente. Yárovoy precisa arrancar a verdade da Panóvaya. Aqui é necessário uma comunicação direta.

Um «segundo plano» bem trabalhado, imaginado, «visto» pelo ator no mundo interno do personagem, encontra um autêntico objetivo no processo de comunicação, protege o ator contra os clichês. O processo de acumulação de «carga interna» tem que iniciar-se desde o começo do trabalho sobre o papel. Neste processo de conhecimento do mundo interno do personagem jogam um significativo papel a observação do intérprete e a profunda penetração na concepção dramatúrgica do autor. Para adquirir esta «carga interna», um dos meios principais é o «monólogo interno».

O monólogo interno

Sabemos que os pensamentos pronunciados em voz alta são só uma parte dos pensamentos que surgem no consciente humano. Muitos deles não se pronunciam, e quanto mais comprimida seja a frase produzida por grandes pensamentos, mais verdadeira estará, maior será sua força.

Confirmemos isto com um exemplo literário. Vamos a uma obra de Gorky conhecida por todos: A *mãe*.

Depois de que Pável foi julgado e condenado ao desterro, Nílovna tenta concentrar seus pensamentos em como cumprir a importante tarefa que aceitou: difundir o discurso de seu filho.

Gorky conta como em meio de uma alegre tensão, a mãe se prepara para este acontecimento. Como, satisfeita e cheia de brio, sujeitando a mala a ela confiada, espera na estação. O trem não estava ainda preparado, tinha que esperar. Jogou um olhar às pessoas, depois se levantou e foi sentar se em outro banco, mais perto da plataforma, e de repente sentiu que um homem a olhava como se a conhecesse.

«Esses atentos olhos lhe produziram uma pontada, a mão que sujeitava a mala estremeceu e esta tornou-se mais pesada.

«Eu o vi em alguma parte!» -pensou ela, criando com este pensamento uma vaga e desagradável sensação em seu peito, sem permitir que outras palavras definissem o sentimento que lenta e poderosamente fulminava com seu frio coração. Havia nascido e crescido em sua garganta, inundado sua boca de uma seca amargura, a impaciência a fazia desejar voltar uma e outra vez. Assim o fez e viu que o homem permanecia em pé no mesmo lugar, apoiando-se alternativamente em uma e outra perna; parecia querer algo e não decidir-se...

Sem precipitação, ela se aproximou de um posto e sentou lenta e cuidadosamente, temendo revelar seu nervosismo. Sua memória, inquieta pelo agudo pressentimento de uma desgraça, colocou por duas vezes essa pessoa

frente a ela: uma vez no campo, nos subúrbios da cidade, depois da fuga de Rybin, outra no julgamento...

Tinham-na reconhecido, seguiam-na, isso era certo...

«Terão-me descoberto?» -perguntou-se. E no momento seguinte se respondeu, estremecendo:

«Pode ser que ainda não ...».

E no mesmo instante, recebendo forças, disse secamente: Me descobriram!

Jogou um olhar em redor, e não viu nada, mas uma idéia atrás de outra se acendiam como faíscas, iluminando seu cérebro. «E se deixasse a mala e fosse embora?»

Mas outra faísca mais forte brilhou por um instante:

«E abandonar assim as palavras de meu filho? Nessas mãos ...». Estreitou contra si a mala.

«E se me separasse dela?... Fugir...».

Estas idéias lhe pareciam alheias, como se alguém as estivesse introduzindo nela. Queimavam-lhe. As queimaduras lhe cravavam dolorosamente o cérebro, açoitavam-lhe o coração como fios candentes...

Então, com um grande e repentino esforço de seu coração que pareceu estremecer-se totalmente, apagou de repente todos estes sutis, pequenos e débeis fogos, dizendo-se imperativamente:

«Deveria te dar vergonha!».

Imediatamente se sentiu melhor e totalmente recomposta acrescentou:

«Que vergonha para meu filho! Ninguém tem medo...».

Segundos de dúvida tornaram tudo mais denso em seu interior. O coração começou a pulsar tranqüilamente.

«E agora o que?» pensou enquanto observava.

O espião chamou um guarda e lhe sussurrou algo, assinalando para ela com a vista...

Ela se deslizou até o extremo do banco. «Pelo menos que não me peguem...».

O guarda se deteve ante ela e em voz baixa mas severo perguntou:

Legend

- O que roubas?
- Nada.
- Nada! Na tua idade! lhe pareceu que essas palavras lhe golpeavam no rosto, ásperas, faziam-lhe mal "como se rasgassem suas bochechas e arrancassem seus olhos..."

-Eu? Eu não sou uma ladra, mente! -gritou com força, e tudo frente a ela começou a girar como em um torvelinho de indignação, embriagando seu coração de orgulho ofendido».

A falsa acusação de latrocínio fez elevar-se nela, algo violento. Uma anciã mãe de cabelo branco, a ponto de trair seu filho. Queria contar a luta de seu filho a todos aqueles que ainda não tinham achado o caminho da verdade. Orgulhosa, sentindo a força da luta pela verdade, não pensava já no que poderia lhe ocorrer mais tarde. Ardia em desejos de contar às pessoas a verdade sobre seu filho.

«... ela queria, tinha pressa de dizer às pessoas o que sabia, todos os pensamentos, cuja força sentia».

As páginas em que Gorky descreve a apaixonada fé da mãe na força da verdade, transmitem a potente influencia das palavras que convertem-se para nós num grandioso exemplo de «desvelamento da vida do espírito humano». Gorky descreve com uma surpreendente força os pensamentos de Nílovna, incomunicáveis em voz alta, sua luta contra ela mesma. É por isso que as palavras dela, lançadas do fundo de seu coração, atuam sobre nós de forma tão impressionante. Pode-se limitar no palco tão somente às palavras que pertencem ao autor?

Efetivamente, o personagem da obra, se estivesse em uma situação da vida real, ao escutar a seu interlocutor discutiria mentalmente ou se mostraria de acordo com ele; forzosamente lhe surgiriam umas ou outras perguntas.

Pode supor-se que ao criar a «vida do espírito humano» sobre o palco e ao aspirar a uma existência orgânica do personagem nas circunstâncias dadas, consigamos nosso fim rechaçando o monólogo interno? É obvio que não.

Mas para que tais pensamentos impronunciáveis apareçam, é preciso que o ator se introduza profundamente no mundo interno do persona-

gem. É preciso que o ator no cenário saiba pensar tal e como pensa o personagem criado por ele.

Para isso é preciso imaginar o monólogo interno. Não se tem que sofrer com a idéia de que é necessário compor todor estes monólogos. O que se precisa é penetrar muito profundamente no curso dos pensamentos do personagem criado, necessita-se que estes pensamentos se tornem próximos e queridos para o intérprete, e com o tempo eles surgirão por si mesmos durante a função.

Nemiróvich-Dánchenko diz que do texto depende o que dizer e do monólogo interno como dizê-lo.

É um engano pensar que o processo de domínio do monólogo interno é um processo rápido e fácil. adquire-se pouco a pouco e como resultado de um grande trabalho por parte do intérprete.

A «carga» espiritual que o ator tem que trazer consigo ao palco exige, como já dissemos, uma profunda penetração no mundo interno do personagem. É preciso que o ator aprenda a relacionar-se com o personagem por ele criado, não como «literatura», mas sim como um ser humano vivo com o que compartilha seus próprios desejos psicofísicos.

Só nesse caso, quando ao ator em cena, do mesmo que ao ser humano na vida, além das palavras que pronuncia, surjam-lhe pensamentos e palavras não pronunciadas em voz alta (não podem deixar de surgir se a pessoa percebe seu entorno); somente assim, só nesse caso, o ator conseguirá ter uma presença orgânica dentro das circunstâncias da obra.

Tomemos um exemplo da noiva sem dote, de Ostrovsky·

Larisa cala, mas seu interior não; pensa em quão insignificante é seu noivo, que pequeno é seu movimento espiritual, pergunta-se que pecados cometeu para ser enviada a este almoço onde se vê obrigada a suportar tão ardente vergonha, pensa em Parátov, compara, confronta, reconhece em segredo que inclusive agora tudo poderia converter-se em algo diferente.

Os atos de uma pessoa podem ser imprevistos, mas se em seu espírito o terreno não foi trabalho para isso, não poderão surgir nem sequer atos como o assassinato de Desdémona ou a insensata escapada de Larisa ao outro lado do Volga em companhia de Parátov. Para poder dizer este funesto «Partamos !»
é preciso pensá-lo milhares de vezes, imaginar milhares de vezes para si estas ou palavras parecidas. De outra forma permanecerão como algo alheio, morto, sem parecer um vivo sentimento humano.

Nas obras de nossos escritores clássicos e contemporâneos, o monólogo interno ocupa um significativo lugar.

Nas novelas do Tolstói, por.exemplo, o monólogo interno aparece frequentemente. Está em Anna, no Levin, em Pierre Bezújov, em Nikolái Rostov, em Nejliúdov e no moribundo Iván Ilich. Em todos eles estas palavras não pronunciadas formam parte de sua vida interna. 'Tomemos, por exemplo, o capítulo de Guerra e paz onde Dolójov é rechaçado por Sonia, depois de declarar-se a esta. Ele escreve uma carta a Rostov, de quem Sonia está apaixonada. Dolójov convida Rostov a um jantar de despedida em um hotel inglês.

Ao chegar, Rostov descobre Dolójov com o banca. Arrastam Rostov ao jogo e este perde uma grande quantidade de dinheiro.

Tolstói descreve com inusitada força o monólogo interno do Nikolái Rostov.

«Por que faz isto comigo?... Já sabe o que para mim significa perder. Será possível que deseje minha morte? foi meu amigo. Eu lhe queria bem... Mas não tem culpa; o que posso fazer se teve uma rajada de sorte? E eu tampouco tenho a culpa. Não fiz nada errado. Acaso matei alguém, ofendi, desejei o mal? por que esta desgraça? E quando começou?... «, etc..

Convém fixar-se em que todas estas idéias as pronuncia Rostov para si. Nenhuma só delas é pronunciada em voz alta. O ator, uma vez que se lhe entregou o papel tem que fantasiar por si mesmo dezenas de monólogos internos, e então todos os momentos de seu papel que se cala estarão repletos de profundo conteúdo.

Schepkin, o grande ator russo, dizia: «Recorda que em cena não existe o silêncio absoluto, salvo em casos excepcionais, quando o exige a própria obra. Quando te falam, escutas, mas não te calas. A cada palavra audível tem que responder com seu olhar, com cada aspecto do rosto, com todo seu ser: deve ter uma linguagem corporal muito mais eloqüente que as palavras; e

que Deus te guarde de olhar para os lados ou pôr seus olhos sobre qualquer objeto alheio à conversação; assim perderá tudo! Esse olhar em um minuto pode matar em ti ao ser humano vivo, te apagará do contexto da obra, terás que te atirar imediatamente pela janela, como se fosses um traste velho...»·

Convém dizer umas palavras sobre a visualização, um elemento muito importante do sistema de Stanislavsky. Konstantin Serguéievich pensava que a presença da visualização conserva o papel eternamente vivo.

Visualização

Quanto mais ativa é a faculdade do ator de ver atrás da palavra do autor os fatos vivos da realidade, imaginar aquilo do que se está falando, mais poderosamente influirá sobre o espectador. Quando o ator se dá conta de que ao falar tem que convencer a seu interlocutor em cena, consegue conquistar a atenção do espectador com sua visualização, convicções, crenças, sentimentos. A percepção por parte do público de toda uma série de imagens e associações que podem surgir na mente do espectador depende totalmente, da forma como se diz a palavra e o que evoca a palavra na imaginação do espectador.

Na vida real nós sempre vemos o que falamos, cada palavra que ouvimos produz em nós uma concreta visualização, mas no palco freqüentemente violamos esta qualidade fundamental de nossa psique.

Quando narramos algo que vivemos na vida real, sempre tentamos fazer ver ao ouvinte a imagem que ficou gravada em nossa mente. Sempre queremos que a imagem que tentamos transmitir se pareça com o original, ou seja, a aquelas imagens que foram provocadas por algum acontecimento de nossa vida.

O objetivo de cada ator é conseguir no palco essa mesma vivacidade nas visualizações.

Não podemos esquecer que a imaginação é o elemento essencial do processo criativo, ela nos ajuda, apoiando-se no material do autor, a criar visualizações que por sua vivacidade são análogas a nossas impressões da vida real.

O processo de visualização tem, a *grosso modo* dois períodos. Um é a acumulação de visualizações. Outro, a capacidade do ator para seduzir a seu interlocutor com as visualizações.

«A natureza, escreve Stanislávski, nos capacitou de tal forma que *na comunicação com outros, vemos em primeiro lugar com nossa visão interna aquilo do que falamos e só depois falamos do que vemos. E quando escutamos os outros, a princípio percebemos através do ouvido o que nos dizem e depois vemos o que ouvimos.*

»Em nossa linguagem, escutar significa ver aquilo do que falamos e falar equivale a descrever imagens visuais.

»A palavra para o ator não é simplesmente um som, mas um estimulador de imagens. Por isso no palco , na comunicação verbal não falem tanto ao ouvido mas ao olho».

Em uma de suas conversas com os alunos Stanislávski disse:

«Minha tarefa é a de uma pessoa que fala com outra, convence a outra, de maneira que aquele a quem me dirijo olhe o que eu quero com meus próprios olhos. Isto é importante em cada ensaio, em cada representação: fazer que meu interlocutor veja as coisas tal e como as vejo eu. Se esse objetivo interior existe em vocês, atuarão bem com as palavras, mas se não. Inevitavelmente vocês dirão as palavras do personagem só por dizer, e eles ficam no "músculo de língua".

»Como escapar desse perigo?

»Em primeiro lugar, como já disse, não aprendam de cor o texto enquanto não estudarem atentamente seu conteúdo. Só então se converterá em algo imprescindível. Em segundo lugar é necessário aprender algo especial: recordar a visualização no personagem, o conjunto de percepções internas que se precisa durante a comunicação». **

Uma vez ressaltada a enorme importância da visualização, Stanislávski dizia que é preciso desenvolver todos os meios da imaginação do ator, acumular visualizações referentes a momentos isolados do papel, que por meio dessa acumulação de visualizações o ator tem que criar uma espécie de «filme cinematográfico» do personagem.

Este «filme» estará sempre fresco, pois as imagens visuais o enriquecem diariamente e darão ao ator os impulsos necessários para tornar vivos e orgânicos a ação e os personagens.

E como se acumulam as visualizações necessárias? Isto é um complexo e extenso processo no trabalho do. ator, no qual tem que aprofundar-se principalmente fora dos ensaios.

O ator, ao encontrar-se com diversas pessoas, indo a fábricas e escritórios, conhecendo a vida cotidiana das pessoas, enriquecendo seus conhecimentos em museus, exposições, escutando música, lendo versos, acumula material para seu papel. Cria em seus pensamentos a bagagem interior que dotará o personagem de individualidade, de aspectos vitais.

Quanto mais observador seja o ator, quanto maior seja o diapasão que domina, maior será sua habilidade para selecionar as observações úteis.

O trabalho do ator sobre a visualização, é uma preparação para o material interior sobre o qual vai se construir o personagem. Este trabalho coincide de certa forma com o do escritor que reúne para sua obra uma enorme quantidade de material auxiliar.

Com efeito, se observarmos atentamente o trabalho prévio dos escritores, observamos a enorme quantidade de material que acumularam e estudaram antes de iniciar a criação de sua obra. Cadernos de notas, anotações diversas que podemos estudar em um ou outro escritor, dão-nos idéia da importância deste trabalho preparatório.

Tal como o escritor, nós temos que acumular o material necessário e, ao pronunciar as palavras do personagem, compartilhar com o espectador só uma pequena parte do que o próprio ator sabe sobre o personagem.

No palco, o ator se comunica com seu interlocutor; esta comunicação não é outra coisa senão a habilidade de cativar o interlocutor com suas visualizações.

O que significa escutar? dizia Konstantin Serguéievitch. Significa passar ao interlocutor sua relação, seu interesse. O que significa convencer, explicar? Significa transpassar ao interlocutor suas visualizações, para que este olhe com seus próprios olhos aquilo que eu falo. Não se pode relatar em geral, não se pode convencer em geral. É preciso saber a quem se convence e para que.

Infelizmente ocorre freqüentemente que o intérprete se encerra em si mesmo, e perde sua união vital com o interlocutor. Isso é devido a que o ator durante o processo preparatório, desenhou com pouca exatidão e claridade

em sua imaginação, o quadro a respeito do qual fala e agora, em lugar de contagiar o interlocutor com sua visualização do quadro, está terminando de desenhá-lo na sua imaginação.

Se a imaginação estiver bem treinada em uma determinada visualização, o ator só tem que recordá-la para que surja nele o sentimento preciso. Isto acontece porque as imagens visualizadas se reforçam ao ser repetidas freqüentemente, o mundo imaginário cresce constantemente com novos detalhes. A tendência a encontrar um subtexto ilustrado põe em efervescência a imaginação do ator, enriquece o texto do autor.

Tomemos como exemplo o monólogo do Chátski no primeiro ato da "Desgraça de ter inteligência".

Inquieto por sua chegada a Moscou depois de uma longa ausência, inquieto por sua entrevista com a moça amada, Chátski quer saber sobre seus velhos conhecidos, mas, ao perguntar nem pode esperar a resposta de Sófía. Em seu cérebro se amontoam, literalmente se amontoam, as lembranças que irrompem e ele, sem piedade, com toda a força de seu agudo sarcasmo, desenha um quadro deles tal e qual os conservou em sua memória. Quer saber se mudou algo durante o tempo que esteve ausente, ou se hoje tudo segue «ao igual que antigamente». Se interessa por saber se Fámussov mudou suas simpatias ou, como faz tempo

«é de um velho Clube Inglês
até a morte membro fiel?»

Quer saber se «tiver concluído seu século» o tio de Sófía, «esse moreno com patas de grou» que em outros tempos revoava sem cessar «por comilões e salões», cujo nome esqueceu, mas que recorda «era turco ou grego». E dos três «rostos de bulevar que lutavam por tirar-se meio século» também deseja saber. E imediatamente em sua memória surge um novo personagem.

«E nosso sol? Nosso tesouro? Na fronte escrito: teatro é mascarada»

Há uma divertida lembrança que está ligada a um homem «muito gordo», e seus artistas «magros» unido. Durante um dos bailes de inverno, Chátski e Sófía descobriram «em uma das mais ocultas habitações» a um homem que «cantava como um rouxinol».

Mas esta lembrança logo é deslocada por outra. Tem vontade de saber como vive «o tísico», um parente de Sófía.

«... dos livros inimigo
membro do conselho escolar
exigia juramento a gritos
de a ninguém ensina a estudar».

A respeito destas pessoas, que no passado o enfastiaram até o inexprimível, das quais fugiu e com as quais volta a unir seu destino, sente vontade de conversar com a amiga dos dois jovens, porque quando

«.., depois de viajar retorna a casa,
a fumaça do lar é doce e agradável!»

Por isso há pergunta sem cessar. Precisa saber sobre sua tia, uma velha solteirona «cuja casa está cheia de adotadas e cachorrinhos», saber como está a questão da educação na Rússia, se ainda

«escolhe-se professores na prateleira,
um bom montão e a preço baixo?»
inculcando desde a infância a idéia de que
«Sem os alemães não há salvação!»
Chátski recorda vivamente a um destes professores:
«Nosso mentor, recordem sua bata e gorro,
o dedo indicador, signos todos da ciência...».

E de novo em sua memória cintila uma nova lembrança: o professor de dança.

«... Guillaume, o francês balançado pelo vento?»
E deseja saber se não se casou «com alguma duquesa»
«Com Pulkhéria Andréievna, por exemplo?»

De acordo com a afirmação de Nemiróvitch-Dânchenko, que montou "*A desgraça de ter inteligência"* várias vezes, este monólogo é o fragmento mais difícil do papel.

Pode um ator pronunciar de forma veraz as palavras deste monólogo se a partir do genial material do Griboiédov não elabora seu próprio «moreno», seu próprio «Guillaume», sua própria «Puljéria Andréievna» etc.?

É necessário vê-los. É um processo complexo que exige um grande trabalho. Freqüentemente o ator se conforma com a visualização que se forma ante qualquer leitor das palavras de Griboiédov, ante o qual, é obvio, surgem

visualizações às vezes imprecisas e às vezes claras, mas que por desgraça se esfumam muito rapidamente. O ator precisa ver estas pessoas de tal forma que em sua memória se convertam em *lembranças pessoais*, de tal forma que ao falar delas compartilhe só uma pequena parte do que sabe delas.

Konstantin Serguéievitch dizia que se olharmos Chátski como a uma pessoa viva e não como a um personagem teatral, pode-se compreender que quando pronuncia seu monólogo do primeiro ato, perguntando por Fagmussov, por «moreno com patas de grou», e por outros «velhos conhecidos», vê-os em sua imaginação tal e como os deixou faz três anos.

O ator que não vê nada atrás do texto, simplesmente finge interesse para com essas pessoas mas, em realidade fica indiferente, pois em sua imaginação não existe nenhum «velho conhecido».

Falamos muito a respeito dos músicos cujos exercícios lhes permitem treinar diariamente e desenvolver assim sua mestria, e da mesma maneira os bailarinos. Mas o ator dramático parece não saber o que é que lhe convém trabalhar em sua casa, fora dos ensaios.

O trabalho sobre a visualização do papel é um treinamento da imaginação que produz frutos enormes não comparáveis a nada. Se nos fixarmos no exemplo de visualização de Chátski, referente ao monólogo anteriormente citado, veremos que se trata de um minucioso desenho, cujos detalhes se perfilam com maior precisão quanto mais se repete, de pessoas que vivem em uma determinada época, de sua caracterização social, de uma série de episódios de suas vidas, de seu aspecto exterior, suas relações e, o mais importante, a precisão das relações entre eles e Chiátski.

Ao trabalhar sobre a visualização de pessoas concretas perfiladas por Griboiédov no monólogo de Chátski, o ator indevidamente seduz com sua fantasia, põe em ebulição a sua imaginação, que já não se detém só nestas pessoas, mas sim desenha para ele milhares de exemplos tirados da vida dos Fámussov moscovitas, rechaçados pelo jovem e ardente coração de Chátski. Ao pensar em «nosso sol» ou em Pulkhéria Andréievna», o ator se formula uma interminável série de perguntas sobre a cosmovisão de Chátsky, sobre sua relação com estas pessoas, sobre o fim da vida de Chátski.

A respeito deste ativo período de trabalho com a imaginação Nemiróvich-Dánchenko disse:

«Vocês têm que contá-lo como se estivessem ali... como se efetivamente vissem tudo isto. Pode ser que alguma vez o vejam em sonhos: até esse ponto de força e solidez chega a fantasia ao trabalhar sobre essa cena».

Imaginemos agora um ator que veja cm raços impresisos as pessoas das quais quer falar com Sófía. Não treinou nas visualizações que precisa, e ao mesmo tempo não compreende que ao não ver cada um dos membros da resplandecente galeria dos Fámusov moscovitas, não poderá dizer seu monólogo de maneira convincente.

Um ator deste tipo, como dissemos antes, ao colocar-se durante o ensaio a tarefa de ver tudo aquilo que está falando, indevidamente empregará todas suas forças nesta tarefa e se fechará a seu interlocutor. Estará resolvendo a tarefa tecnológica, que nada tem a ver com os objetivos e ações de Chátski.

Em conseqüência, para ter direito a «implantar suas visualizações no interlocutor», para contagiar com os quadros criados em sua imaginação, deve o ator realizar um enorme trabalho, deve reunir e pôr em ordem o material para a comunicação, quer dizer, penetrar na essência do que tem que transmitir, conhecer os fatos a respeito dos quais tem que falar, as circunstâncias dadas em que é preciso pensar, criar em sua visão interna suas próprias visualizações.

Quando o ator começa a trabalhar deste modo, quando no processo de trabalho tenha «acumulado visualizações», perceberá que no começo as imagens são imprecisas. Se pensar, suponhamos, em Pulkhéria Andréievna, ao princípio não poderá dizer nada claro dela. Deve então o ator formular uma série de perguntas concretas: «Quantos anos tem?», «como é seu rosto?», «como se veste?», etc; sua imaginação, fazendo uso de toda a reserva de experiências vitais, irá acrescentando diversos detalhes até concretizar as visualizações.

Ao levar a cabo tão singelo trabalho, incluímos de maneira imperceptível para nós nossos próprios sentimentos, quer dizer, o fruto de nossa imaginação nos torna próximo, desejamos voltar á ele mentalmente para encontrar cada vez mais detalhes novos.

O objeto sobre o qual trabalha nossa imaginação se converte assim em nossa lembrança pessoal, quer dizer, na valiosa bagagem, no material sem o qual é impossível a criação.

Tomemos um exemplo a mais: o monólogo de Julieta no terceiro ato da tragédia *Romeo e Julieta.*

Dispôs-se que as bodas de Julieta com Paris será amanhã. Frei Lorenzo, que desposou em segredo Julieta com Romeo, propos a ela um plano graças ao qual poderá evitar o odiado matrimônio e unir-se com Romeo, fugido a Mantua. Deve beber um sonífero que fará a sua família tomar o sono pela morte e a levarão em um ataúde aberto ao panteão familiar dos Capuleto, e enquanto isso Frei Lorenzo avisará Romeo, que a levará consigo.

A ação deste monólogo parece simples: Julieta deve beber o sonífero. Mas, para fazer o espectador sentir quão difícil é para a filha de Capuleto seguir o conselho do monge, a atriz deverá viver mentalmente a luta moral que se desata na alma da heroína quando trata de convencer-se de que deve tomar a poção. Shakespeare desvela com assombrosa força a profundidade da vivencia de Julieta. Decidiu firmemente seguir o conselho do monge, depois de lhe prometer em nome de seu amor para Romeo, encontrar força e coragem. Mas chega o momento em que tem que tomar a poção e sente tal medo que está a ponto de abandonar o plano, a ponto de chamar a sua mãe ou a ama que acabam de deixá-la sozinha. Julieta imagina tudo o que acontecerá com ela se deixar-se vencer pelo medo e não beber o sonífero: eterna separação de Romeo e detestado matrimônio com Paris. Toma uma decisão «Onde está o frasco?» pergunta Julieta e de repente um aterrador pensamento a detém:

«O que ocorrerá se não surtir efeito a poção?
Amanhã então terei que me casar?».

A idéia se apresenta tão repugnante a Julieta, parece-lhe tão impossível, que prefere morrer se é que não atua a poção. Algo lhe diz que necessita uma arma perto da mão. Julieta esconde uma adaga embaixo do travesseiro e sua imaginação a desenha a si mesmo quando dentro de quarenta e duas horas desapareça o efeito do sonífero e se encontre com Romeo, quão felizes serão ao encontrar-se de novo depois de tantos sofrimentos. Rechaça as dúvidas e posa o frasco em seus lábios, mas de novo se detém:

«E se for um veneno? Para o monge
descobrir meu matrimônio não é bom.
Mas se morrer não saberá ninguém
que me casei com Romeo».

Um novo quadro de horror surge ante seu olhar interno: Lorenzo, temendo que o descubram, decide salvar-se matando-a. Mas imediatamente recorda tudo o que sabe de Lorenzo: recorda com que respeito se dirige as pessoas; como falam de sua vida de santo, de que bom grado decidiu ajudá-la. Não, a imagem de Lorenzo que se ecoa em sua memória é incapaz dessa perfídia. «Tudo ocorrerá como disse o monge; não morrerei, só dormirei». Mas sua imaginação já desenha um novo perigo.

«E se acordar antes que chegue Romeo?
Que espantosa situação!»

Horrorizada imagina o quadro terrível de seu despertar: o frio, a noite, a fédida cripta onde descansam várias gerações de seus antepassados, o cadáver ensangüentado de Teobaldo. «E se não suporto e fico louca?» cruza repentinamente por sua mente um terrível pensamento. Sua fantasia desenha o horrível quadro da loucura, mas então em sua imaginação aparece o que a obriga a esquecer o medo. Vê como Teobaldo se levanta de sua tumba e corre em busca de Romeo; Romeo em perigo! E Julieta, ao ver diante de si Romeo, bebe sem vacilar o sonífero.

Quanto mais amplos sejam nossos conhecimentos e observações da vida, mais fácil e frutífero será o trabalho de nossa imaginação.

Na arte teatral esta é uma decisiva posição, pois' o ator, como resultado de seu trabalho, oferece ao espectador um ser vivo, pertencente a uma ou outra época, e a mais pequena falta de autenticidade em seu comportamento externo ou interior faz com que um espectador sensível pode sentir isso.

Caracterização

Quando se trata da criação de um personagem não podemos passar por cima o tema da caracterização.

Freqüentemente a caracterização fortuita, não adquirida, pega-se ao personagem como uma etiqueta superficial. Não se pode esquecer que a caracterização é um aspecto importante da vida psicológica do personagem e não uns superficiais e ocasionais signos da pessoa.

Stanislavsky estabeleceu a relação indissolúvel que existe entre o mundo interior da pessoa e todo seu aspecto exterior na vida real.

Os grandes atores sempre conseguem esta relação indissolúvel.

N. P. Jmeliov, por exemplo, ao trabalhar sobre o papel tratava de vê-lo em todos os detalhes de sua vida. Precisava saber tudo da pessoa cuja imagem tinha que encarnar no cenário: sua forma de andar, de falar, os gestos que empregava, suas maneiras, como era seu sorriso, como se enrugava o pescoço de sua camisa, de que tamanho eram as articulações de seus dedos. Jmeliov não podia ensaiar enquanto não soubesse tudo da pessoa que interpretava, inclusive o aroma de sua pele e o timbre de sua voz. Empregava um grande esforço, tempo e vigor espiritual para representar essa pessoa. O resultado desse desmedido trabalho comovia e produzia uma axtraordinaria estupefação, tanto quando se tratava de Grozny *(Anos difíceis,* de Tólstói), Kostiliov (Os baixos recursos, de Gorky), Storozov *(Terra,* de N. Verta) ou Tuzenbaj *(Três irmãs,* de Chéjov). Nunca tínhamos visto no palco nada parecido, com as interpretações que ele fazia, mas a nenhum dos que lhe vimos, nos abandonava a idéia de que na vida real tínhamos visto alguma vez a alguém semelhante ao que Jmeliov interpretava.

Frequentamente ocorre que o ator encontra somente algum detalhe superficial, sem dar-se conta de que com isto limita a imagem do personagem.

Semelhante comportamento é perigoso, pois não só não revela o personagem em toda sua profundidade, mas também o diminui.

A caracterização é um conceito muito mais delicado do que habitualmente se pensa no teatro. A caracterização não só consiste em refletir a miopia, a claudicação ou a curvatura do personagem. É muito mais importante para caracterizar um personagem sua forma de falar, de escutar, a natureza de sua comunicação com, os outros. Há pessoas que até longe seu interlocutor, é difícil de captar seu olhar; outros, enquanto escutam olham a seu redor com receio: os terceiros escutam com os olhos cheios de confiança. Nestas peculiaridades da comunicação se revela o caráter da pessoa, se manifesta sua sustentação interna.

Com o fim de encontrar para cada personagem concreto a caracterização própria somente dele, o ator tem que saber observar e reunir em seu cofre criativo os resultados das observações sobre diversas pessoas com as quais ele se encontrou na vida real. O ator deve desenvolver por si mesmo a habilidade de observar.

Vocês imaginem que representam a adaptação teatral de uma grande obra literária. Neste caso o escritor dá a você um enorme material que contém as características tanto internas como externas do personagem.

Ponhamos como exemplo *Almas mortas,* de Gógol· O ator que interpreta o papel de Sobakévich recebe de Gógol material para sua caracterização de uma surpreendente vivacidade.

«Quando Chíchikov olhou de soslaio ao Sobakévich, esta vez lhe pareceu semelhante a um urso de tamanho médio... A cor de seu rosto era incandescente, ígneo, a cor de uma moeda de cobre de cinco kópeks. É sabido que no mundo há muitos rostos com cujo ornamento a natureza não se incomodou grande coisa, não usou nenhuma ferramenta fina como limas, verrumas e outras, mas sim simplesmente pegou uma machadada com todas suas forças e saiu o nariz, outra machadada e saíram os lábios, com uma grossa furadeira lhe escavou uns olhos sem sequer lixá-los, e o jogou no mundo dizendo: «Vai! Está pronto!» Sólida e bem costurada era a figura de Sobakévich: quando estava de pé, parecia dirigir-se mais para a terra que para o céu, seu pescoço não girava absolutamente e, devido à ausência deste giro, poucas vezes olhava à pessoa com quem falava, a não ser para o canto da estufa ou

para a porta. Uma vez mais Chíchikov lhe olhou de soslaio quando passavam à sala de jantar: Um urso! Um autêntico urso!».

Ao recordar como interpretava Tarjánov o papel do Sobakiévich se compreende com quanta profundidade dirigia este extraordinário ator todos os rasgos do personagem gogoliano.

Tomemos outro exemplo de Almas mortas. Vejamos como descreve Gógol Pliushkin.

«Junto a uma das construções Chíchikov advertiu em seguida uma figura... Durante momentos não pôde discernir o sexo dessa figura: camponesa ou camponês. Seu vestido era algo totalmente indefinível, muito paracido a uma bata de mulher: levava na cabeça um gorro como o que usam as granjeiras, embora sua voz era muito rouca para ser de mulher. «Hui, é uma mulher!» pensou, e rapidamente acrescentou: Aí vai, pois não!». «Claro que é uma mulher!» disse ao fim, olhando com mais atenção.

»...Abriu-se uma porta lateral e saiu a ama de chaves que tinha visto no pátio. Mas em seguida viu que se tratava mais de um amo que de um ama de chaves.

»... Teve ocasião de ver tipos de pessoas como talvez nem o leitor nem eu cheguemos nunca a ver; mas a este ainda não tinha jogado o olho. Seu rosto não tinha nada de especial: era quase como o de muitos anciões esquálidos, só que seu queixo sobressaía tanto para frente que devia cobri-lo com um lenço para não cuspir nele; seus pequenos olhos ainda não se tinham apagado e se agitavam baixo umas sobrancelhas muito altas, como um camundongo quando, aparecendo da escura toca, seu afilado focinho, com as orelhas rígidas e mexendo os bigodes olha atento se o gato ou a uva sem semente do menino não estão escondidos e para isso fareja o ar».

É inevitável recordar L.M. Leonídov no papel de Pliushkin. Era ao mesmo tempo trágico e cômico, ingênuo e diabólico. Absorveu a caracterização gogoliana de Pliúshkin sem omitir nem um só aspecto, e fez seu até tal ponto que nem um só movimento, nenhuma só entonação pareciam planejados de antemão.

É obvio, nos textos dramáticos não há tais caracterizações. Às vezes algum dos outros personagens conta algo que desvela a forma que deve comportar-se tal ou qual personagem. Às vezes o autor é muito parco na caracterização de seus personagens.

E aqui é onde se precisa da imaginação do ator, sua observação, sua habilidade para criar a caracterização de seu personagem, partindo do conteúdo da obra e do papel.

É insuficiente ver só alguns determinados aspectos característicos do personagem para, apoiando-se neles, criar uma imagem viva; é imprescindível saber advertir em diversas pessoas as suas carasterísticas e fazê-las próprias. Trata-se de um longo e complexo processo.

Jmeliov durante seu trabalho sobre Karenin, provocou a brincadeira de seus companheiros ao fazer ranger constantemente seus dedos, tratando de assimilar o gesto característico de Karenin, genialmente descrito por Tosltói. Sem prestar atenção as brincadeiras, continuou pacientemente com sua tarefa até acostumar-se ao gesto de tal forma que o começou a sentir como algo dele. Este gesto lhe ajudou a encontrar a chave do personagem de Karenin. Com igual insistência trabalhou sobre o conhecido gesto de Storozhiev na montagem de Terra, ensaiando durante horas a forma de colocar a mão nas costas.

Konstantin Serguéievich sempre contrapôs a caracterização à caracterização vivida, tratava de que a caracterização física do personagem fosse o resultado de seu conteúdo interior. Só neste caso, partindo da irrepetível individualidade de cada pessoa, encontrará o ator a originalidade na construção-física de seu personagem.

Ao começo do livro falamos que o estudo permite ao ator sentir desde o primeiro momento a natureza física da cena, do episódio.

Precisamente no estudo é onde se analisa como atua e pensa uma determinada pessoa em determinadas circunstâncias dadas. Graças à análise ativa do papel o ator encontra sua caracterização mais rapidamente e treina com ela de forma mais ativa. É importante ajudar ao ator a ver sua caracterização não só através dos signos físicos externos como a forma de caminhar ou os gestos, e acima de tudo através de sua forma de comunicação, do caráter de sua percepção, de como pensa e reage ante o que lhe rodeia.

É obvio, com esta nova forma de ensaiar surge a questão de como organizar o movimento e a disposição cênica.

Sabemos que habitualmente é o diretor quem se encarrega deste trabalho. Todas as perguntas que surgem ao ator indo a cena se referem prior tariamente aonde se encontra, de onde vem, para onde vai, etc. A nova forma de ensaiar obriga o ator a participar da elaboração do movimento cênico.

No processo de ensaios com estudos, quando o espaço está demarcado, colocados os móveis imprescindíveis, entregues os trajes e acessórios aproximados, o ator, graças a seu sentido cênico interno, se moverá pelo espaço cênico de maneira não premeditada, fazendo suas todas as tarefas ditadas pela obra.

Todos estes movimentos cênicos nascidos dos estudos devem ser analisados criticamente nas discussões posteriores ao estudo, para conservar o útil e o acertado e desprezar o errôneo e falso. Está claro que as disposições cênicas nascidas no estudo não se podem transladar mecanicamente à montagem. A escolha do movimento cênico adequado supõe um grande trabalho por parte do diretor, pois tem que fazê-lo tendo em conta a harmonia conceitual da obra, a plasticidade, etc. Mas no processo de ensaios com estudos freqüentemente se determina o caráter do movimento que, em parte, pode conservar-se na montagem.

O tema da disposição cênica no processo de análise ativa da obra é interessante e importante, mas requer uma atenção especial para o que não disponho de espaço neste livro. Não obstante, considero indispensável dizer que no processo de movimento e disposição cênica se notam com extraordinária claridade os frutos do ensaio com estudos.

Os atores, habituados ao movimento livre no espaço, acostumados à análise de seu comportamento físico, participam com iniciativa e facilidade no processo de movimento cênico.

Depois da improvisação e interpretação do estudo com seu próprio texto o ator já se aproxima do léxico do autor.

A assimilação das peculiaridades de uma obra, de seu estilo, nascem, já durante o processo da análise ativa, quer dizer ao começo do trabalho sobre o papel. Quanto mais profundamente conheça o ator o mundo da obra, quanto mais minuciosamente a analise, mais perto estará sua improvisação do que o autor transmite. Mas acaba por fim o período dos estudos. Já chega o período sobre o qual Stanislavsky dizia: «Não há maneira de saber com exatidão onde você acaba e onde começa o personagem».

Durante o período de estudos os atores verificam constantemente a precisão de seu trabalho com o texto do autor. Para a maior parte dos intérpretes esse texto se assentou sem que o advirtam.

O passo aos ensaios com o texto exato se leva a cabo de maneira orgânica, pouco a pouco. Freqüentemente ocorre que quando algumas cenas se ensaiam já com o texto do autor, outras estão trabalhando-se ainda através de estudos. É importante que este processo da passagem ao texto exato do autor seja orgânico e imperceptível para os intérpretes.

Se durante o processo de análise ativa os intérpretes assimilaram por completo o que fundamenta a obra, sentirão claramente como o texto autoral enriquece o ator, dando a possibilidade de experimentar a forma da palavra polida pelo autor. O texto se converte assim em um potente impulso no processo de construção do personagem e da obra.

Não cabe dúvida que tudo isto se refere às obras em que as palavras expressam com exatidão os pensamentos e o comportamento psicofísico do personagem.

Todo trabalho do ator no processo de «exploração racional», todo o complexo processo de conhecimento da obra através da análise dos estudos, a volta à obra nas análise posteriores aos estudos, o aprofundamento na obra e no papel, a acumulação de visualizacões, a criação do subtexto ilustrado da obra, todo isso conduz à assimilação, imperceptível para o ator, do texto.

E então, quando o elenco começa a trabalhar com as palavras do autor, é necessário que o diretor, com a máxima severidade e exigência vigie a exatidão da pronúncia. Terá que lutar sem piedade contra o texto «aproximado», contra as invenções que às vezes lhe ocorrem ao ator. Terá que exigir do intérprete que não aprenda mecanicamente o texto, mas sim adquira um profundo e consciente conhecimento do mesmo, uma absoluta observação do

caráter da entonação do autor, expressa por toda a construção da frase, incluídas as interjeições e os signos de pontuação.

Na assimilação do texto terá que tratar aos atores de forma individual. Uns possuem boa memória e aprendem o texto inclusive durante o processo de estudos; outros têm má memória e a assimilação do texto é para eles um processo bastante longo.

Se, durante o processo de «exploração racional» e depois, mediante a análise ativa», os intérpretes dão amostras de ter compreendido a obra e penetrar profundamente na concepção do autor, podem e devem aprender o texto de cor, pois isto já não será uma aprendizagem mecânica do texto, a não ser uma assimilação orgânica do mesmo.

Freqüentemente surge a pergunta: «e quando se pode passar ao trabalho com as palavras do autor?» Algumas pessoas que vulgarizam este novo sistema de trabalho a base de estudos pensam que a exatidão do texto não tem importância. Se o ator o recordar, está bem, e se não o recorda, que diga a idéia com suas próprias palavras. Com semelhante ponto de vista é preciso travar uma luta.

O ator deve trabalhar sobre o texto durante todo o processo de preparação do papel. É difícil precisar quando terá que começar a memorizar. Acredito que não é necessário estabelecer um prazo fixo. Se o trabalho está se realizando corretamente, o texto improvisado deve ser substituido pelo do autor. O texto se aprende facilmente quando o ator não o estuda macánicamente, quando o converte em algo imprescindível para a expressão dos pensamentos do autor, graças ao trabalho prévio, que tornou seus esses pensamentos. Isto deve notar o diretor, e mostrar uma deliciosa percepção da disposição do ator na seguinte etapa do trabalho.

O ator deve saber os motivos que impulsionaram ao autor a construir e organizar as frases de uma ou outra forma. E saberá porque no estudo terá assimilado os pensamentos que a fizeram nascer. Os problemas relativos à fala cênica, a beleza do som, etc., requerem um estudo e uma análise especiais, mas não obstante considero necessário tocá-los neste livro, embora de forma breve.

A metodologia da análise ativa da obra e do papel leva o ator ao som orgânico da palavra, quer dizer, ao tema e ao objetivo fundamentais da arte cênica. Não se pode esquecer que todo o material adquirido pelo ator deve ser convertido em palavras maravilhosamente pronunciadas.

As leis da fala são difíceis, requerem conhecimentos tanto teóricos como práticos e um trabalho constante, que não se pode evitar, pois a palavra serve em primeiro lugar ao processo de revelação do conteúdo artístico-ideológico da obra.

A palavra na criação do ator

«Um ator precisa saber falar, dizia Stanislavsky após sofrer um grande fracasso com a obra de Pushkin *Mozart e Salieri.*

Analisou seu fracasso e chegou à convicção de que se devia fundamentalmente a que não pôde dominar os versos de Pushkin.

Konstantin Serguéievich em sua atividade pedagógica exigia permanentemente aos atores um grande trabalho sobre seu aparelho corporal, dizendo que é preciso desenvolvê-lo, corrigi-lo e ajustá-lo para que todas suas partes respondam às complexas tarefas a ele encarregadas na construção de sentimentos invisíveis.

No que respeita a dicção, o desenvolvimento da voz, a plástica, etc. A seção dedicada por Stanislavsky à fala cênica ocupa o primeiro posto. Ele mesmo percebia com grande precisão os defeitos de pronúncia e vocalização ao corrigir sons sibilantes, susurrantes ou retumbantes.

É preciso que as consoantes sejam expressivas, então a fala se tornará sonora dizia Konstantin Serguéievich comparando as vogais com a água e as consonantes com as bordas, sem as quais o rio se converte em um pântano.

A palavra com o começo cerceado, com o final sem pronunciar, a queda de letras e sílabas isoladas eram comparadas por Stanislavsky com um corpo monstruosamente deformado.

Tal era a importância que Stanislavsky dava à pronúncia (ortofonía), exigindo dos atores a correção de defeitos de pronúncia como deixa e acentos, exigindo a observância das normas da fala literária russa.

Ao falar de seu fracasso no papel de Salieri, Stanislavsky relatava o horrível estado em que alguém se encontra ao não poder reproduzir fielmente a beleza que se sente interiormente. Comparava-se a si mesmo com um mudo que com monstruosos mugidos quer declarar-se à mulher amada.

Apoiando-se em sua própria experiência, Stanislavsky chegou à conclusão de que os defeitos principais -tensão física, superatuação, patetismo e outros- aparecem frequentemente porque os atores não dominam sua voz, e esta pode chegar a transmitir tudo o que vive em seu espírito.

Em cena o ator sente com profundidade e precisão, mas ao transmitir suas vivencias as deforma até o inconcebível com uma tosca interpretação, devido à falta de preparação de seu aparelho fisico, dizia-nos Konstantin Serguéievich, comparando um ator com um maravilhoso músico que se vê obrigado a tocar com um instrumento quebrado, que produz notas falsas... O músico trata de emitir belos sons, mas as cordas produzem notas falsas e trementes, alterando tudo, sumindo o artista em uma indescritível tristeza. Por isso, quanto mais complexa seja a «vida do espírito humano» expressa pelo personagem, mais precisa, direta e artística deverá ser a encarnação.

Saber falar com beleza e simplicidade é toda uma ciência que tem suas leis imutáveis.

Todos sabem quão exigente era Konstantin Serguéievieh para a beleza da fala russa, como valorizava o trabalho sobre o texto, conseguindo sua precisa compreensão através do discurso dramatúrgico.

Dizia Konstantin Serguéievich que acima de tudo é necessário pôr em ordem as palavras, reuni-las adequadamente em grupos ou, como alguns dizem, em compasos verbais, e para fazer isto se precisam detenções ou, em outras palavras, pausa lógicas.

As pausas lógicas unem as palavras em grupos, e separam uns grupos de outros.

Konstantin Serguéievich põe um conhecido exemplo histórico no qual da colocação da pausa lógica depende a vida de uma pessoa.

Perdoar. Da pausa depende o sentido da frase. «não é possível lhe desterrar a Siberia»; a pausa depois da primeira palavra significa o indulto.

Mas se a pausa fica depois da primeira palavra: «perdoar não é possível / lhe desterrar a Siberia», significa a condenação ao desterro.

Stanislavsky recomendava como exercício marcar os compassos verbais no livro que se está lendo. Isto criará um hábito, imprescindível para o trabalho sobre o papel. A divisão e a leitura de acordo aos compassos verbais obriga o leitor a analisar com grande profundidade o conteúdo da frase, a pensar na essência da pronúncia em cena, torna a fala do ator organizada na forma e compreensível na transmissão.

Para dominar isto é preciso conhecer a gramática que define as regras que unem palavras e orações, outorgando assim ao idioma um caráter organizado, compreensível.

Ao tomar a oração como base para a correta construção gramatical, o ator esclarece para si mesmo a idéia principal e divide a oração em pausas verbais.

Stanislavsky descreve três tipos de pausas: lógicas, psicológicas e "luftpausas" (pausas de respiração).

A "luftpausa" é a interrupção mais breve, necessária para tomar ar, embora freqüentemente se emprega para separar duas palavras. Às vezes a "luftpausa" não produz nem sequer uma interrupção, a não ser uma retenção do tempo verbal.

A pausa lógica dá a possibilidade de revelar uma idéia contida no texto.

A pausa psicológica dá vida a esta idéia, quer dizer, com sua ajuda o ator trata de transmitir o subtexto.

Se há falta de pausas lógicas a fala, se torna tosca a falta de pausas psicológicas esvaziam de vida.

A este respeito citava Stanislavsky as palavras de um orador: «Que seu discurso seja contido e seu silêncio eloqüente>>. Nesse «silêncio eloqüente» é onde se encontra a pausa psicológica.

No estudo da fala cênica Konstantin Stanislavaky outorga uma grande atenção à acentuação. Uma má acentuação desfigura o sentido da frase, pois o acento tem que ressaltar a palavra *principal* da frase do compasso. Na palavra principal escolhida se encontra o espírito da frase, o momento fundamental do subtexto.

Freqüentemente dizia Konstantin Serguéievich- os atores esquecem que a missão principal da palavra é a transmissão das idéias, dos sentimentos, das imagens, dos conceitos, etc., e isto depende em grande medida de uma acentuação correta, de ressaltar as palavras principais.

Quanto mais claro tenha o ator o que quer dizer, mais parco será ao pôr acentos.

Esta sobriedade, sobretudo quando se trata de um texto difícil e extenso com longas orações, ajudará ao ator fazer perceptíveis as idéias fundamentais.

Trago aqui um exemplo de análise feita por Stanislavsky em uma classe do Estudo sobre um pequeno fragmento de *Almas mortas* de Gógol[53].

«O recém-chegado V em todo momento *soube desembrulhar-se V e* se mostrou V como um experiente *homem do mundo. Qualquer* que fosse o tema de conversação V soube sempre *mantê-lo: se girava* a conversação em torno de um estábulo de cavalos, V falava de um *estábulo* de cavalos; se falavam de *excelentes* cães, V também *sobre isto* expunha muito sensatas opiniões; se discutiam a propósito da instrução levada a cabo na *câmara* fiscal, V mostrava que não era alheio as astúcias judiciais; se havia reflexões sobre o jogo de bilhar, não faltava nenhuma tacada; se falavam da honradez racionava perfeitamente, inclusive com lágrimas nos olhos; se a propósito de vinho quente, ele era um perito; se a respeito de aduaneiro e funcionários, V opinava de tal forma que ele mesmo parecia um aduaneiro ou um funcionário.

O ator precisa compreender acima de tudo que Gógol na primeira frase caracteriza Chíchikov como a uma pessoa mundana, e na segunda decifra este conceito; nela Chíchikov demonstra sua habilidade para falar sobre qualquer tema, sua habilidade para luzir-se em uma conversação relaxada. Eis aqui onde faz falta compreender quais são as palavras principais, como distribuir os acentos para fazer inteligível a idéia do Gógol. A agilidade e o engenho com que Chíchikov mantém tão mundana conversação tem que ser a chave para o caráter da entonação com que se deve transmitir o texto.

Terá que tratar de ser parco ao máximo na distribuição dos acentos, tentar tirar os acentos, controlando-se para saber se transmite ou não a idéia no caso de tirar um ou outro acento. Freqüentemente, os atores, com a intenção de tirar os acentos restantes, tentam pronunciar as palavras de enlace imperceptivelmente, pensando que desta forma se destacam mais as palavras principais. Stanislavsky dizia que em todos os casos a agitação não faz outra coisa que tornar mais pesado a fala em lugar de aliviá-la. Unicamente a serenidade e a contenção podem transformá-la em algo leve.

Terá que compreender que é necessário ressaltar com claridade as palavras principais e, para esfumar as que tão somente fazem falta para transmitir o sentido geral; terá que conseguir falar sem precipitação, uma entonação neutra, o mínimo de acentos, contenção e segurança; então a fala adquirirá a claridade e agilidade necessária. Há frases muito complicadas (como no chamado exemplo de *Almas mortas)* nas que faz falta ressaltar palavras principais importantes. Em todas as palavras podem ser igualmente importantes. É necessário separar as principais das secundárias de acordo com a sua importância.

Terá que saber distribuir os acentos de tal modo que resulte todo um complexo de acentos fortes, médios e débeis. Konstantin Serguéievieh comparava a arte da fala cênica com a da pintura.

-Vocês sabem, dizia, que na pintura se transmite a profundidade do quadro, ou seja, sua terceira dimensão. Em realidade ela não existe no marco plano do tecido estendido, no qual o artista pinta seu quadro. Mas a pintura cria a ilusão de muitos planos. Estes parecem ir para o interior, para o fundo do próprio tecido, como se saíssem fora do quadro para frente, para a pessoa que o observa.

Na fala cênica se dá um fenômeno análogo. A palavra mais importante se ressalta com maior vivacidade e a colocamos em primeiro plano. As palavras menos importantes criam os planos mais profundos.

Dava uma grande importância aos tons do acento, não só falava da força do acento, mas também de sua qualidade e de seu tom. Em uma frase pode dar-se relevo a uma palavra se colocada entre duas pausas, ou pode separar quando a todas as palavras secundárias lhes tira o acento.

«Entre todas estas palavras destacadas e não destacadas é preciso encontrar uma correlação, uma gradação da força, uma qualidade nos acentos e *criar com elas planos sonoros e perspectivas que dêem movimento e vida à frase.*

»A esta regulação harmônica das diferentes intensidades dos acentos, é o que nos referimos quando falamos de coordenação. »Deste modo se cria uma forma harmônica, uma bela arquitetura da frase».

Em sua luta contra a precipitação vocal, que considerava o maior inimigo do ator em cena, Stanislavsky descobriu que um dos meios mais eficazes para lutar contra a absurda precipitação é o estudo das leis da entonação, ditadas pelos signos de pontuação.

Ao estudar, dizia Konstantin Serguéievieh todos os signos de pontuação exigem uma determinada entonação vocal. O ponto, a vírgula, os signos de interrogação e de exclamação têm suas próprias formas de entonação. Se tirarmos ao ponto sua queda tonal não será possível compreender que a frase terminou. Se o signo de interrogação não tem seu característico «aspecto», o ouvinte não compreenderá que lhe estão fazendo uma pergunta.

Em todas estas entonações se dá uma interação sobre o ouvinte que o compromete a uma determinada reação. A entonação interrogativa a uma resposta, a exclamativa a um assentimento ou um protesto.

Konstantin Serguéievieh dava uma especial importância à vírgula, dizia que na última sílaba da palavra precedente, tem-se que «dobrar o som para cima (sem pôr nenhum acento, a não ser que se trate de um acento lógico imprescindível) depois disto mantenha um tempo a rota aguda no ar. Com esta separação o som sobe, como se transladasse um objeto da estante inferior à superior».

No caráter tonal dos signos de pontuação reside justamente o que pode preservar o ator da desnecessária precipitação.

É importante compreender que Konstantin Serguéievieh, ao falar da entonação deposita nesta palavra um conteúdo absolutamente definido, redescobre este conceito tão amplamente difundido. Rebela-se ante entonações carentes de sentido que com freqüência escutamos, em muitos atores.

Ao descobrir atores que constróem estranhas figuras vocais, dizia que tais atores cantarolam sons e sílabas isolados, os encompridam, esquecendo que existem para transmitir com ações e vivencias, e não para acariciar o tímpano do ouvinte. Tais buscas levam indevidamente a «auto-escuta», tão nociva como o autolucimiento em cena. Segundo Stanislavsky, a entonação surge do conhecimento das leis vocais, do desejo do transmitir exatamente o conteúdo da obra.

Era implacável em suas exigeneias aos atores, fazendo que estudassem essas leis e as pusessem em prática. Ao dirigir exercícios para conseguir o domínio do signo da interrogação, começava com uma pergunta muito simples, por exemplo: «Que hora são?», ou «Onde irá você depois do ensaio?». E não permitia responder enquanto não tivesse ouvido uma autêntica pergunta.

Ouvem vocês o signo da interrogação? perguntava aos presentes. Eu não. Eu ouço um ponto, reticências, ponto e vírgula, tudo o que queiram; mas isso não é o signo da interrogação. Se eu não ouvir a pergunta, não sentirei desejos de lhe responder.

Serguéievieh aconselhava procurar nas obras literárias exemplos que tenham signos do pontuação com uma entonação claramente expressa. Recor-

do a paciência que empenhava em que fossem expressas com claridade as perguntas correspondentes a frases extraídas do livro Guerra e Paz, de Tolstoi. «Quais são? Para que estão aqui? O que querem? E quando terminará tudo isto? pensava Rostov, olhando as sombras cambiantes ante seus olhos».

Ou, «Vocês o viram? disse o príncipe André. Bom, e que tal Bonaparte? Que impressão lhe causou?».

Ou, «por que trouxeram aqui um menino? pensou no primeiro momento o príncipe André; O menino? Que menino? por que há ali um menino? Ou é que nasceu um menino?».

Lembrando que, ao trabalhar sobre a assimilação da figura da entonação, correspondente ao signo da admiração, deve despertar uma reação de compaixão, interesse ou protesto, em mais de uma ocasião chamou Stanislavsky nossa atenção sobre as obras do grande professor da palavra, Nikolái Vasílievich Gógol.

«Não quero nem te ouvir! Você acha que vou permitir que se meta em minha habitação um nariz cortado?... Ingrato ablandabrevas! Se não souber mais que esfregar a navalha na correia, logo não vais poder nem cumprir com suas obrigações, canalha, pelandusco! Será que tenho que responder por ti à polícia? É um pintamonas, zopenco, imbecil! Tira-o daqui! Tira! leve isso onde queira! Que eu não o ouça nem respirar!» (O nariz).

Ou, «A quem querem agora como chefe do acampamento? -disseram os starshinas·

-Escolham Kukúbenko! gritou uma parte.

-Não queremos Kukúbenko! gritou a outra. É cedo para ele, que ainda não lhe secou o leite nos lábios!

-Que seja o Lezna nosso atamán! gritaram uns. Lhe façam atamán à Lezna!

-E uma lesma para suas costas! gritou a multidão entre juramentos. Que classe de cossaco é esse que não sabe mais que roubar, o filho de uma cadela, como um tártaro? Que o diabo se leve a Lezna!» (Tarás Bulba).

Stanislavsky inculcava com paciência e empenho aos seus alunos a importância que tem a vírgula na fala.

Amem a vírgula, repetia constantemente Stanislavsky, pois precisamente com ela podem obrigar o público a escutá-los.

Comparava a vírgula com uma mão levantada, como aviso, que obriga os ouvintes a esperar com paciência a continuação da frase inconclusa.

O mais importante dizia Konstantim Serguéievieh é ter fé em que depois da curva da vírgula o ouvinte sempre aguardará pacientemente a continuação da frase começada, e por isso não há motivo para precipitar-se. A habilidade para empregar a vírgula não só tranqüiliza ao ator, embora lhe proporciona uma satisfação plena quando consegue ante uma frase longa dobrar a linha da entonação e aguardar com aprumo, sabendo certamente que ninguém vai interromper nem colocar pressa.

Stanislavsky empregava um tempo excepcionalmente grande ao trabalho sobre a vírgula ainda que ele a dominava com perfeição, nos surpreendendo com a assombrosa facilidade com que conseguia transmitir as orações mais complexas. Lembro como sublinhava, movendo para cima as mãos, a elevação da entonação vocal ao chegar a uma vírgula em uma frase longa, e de que forma entusiasmava aos que o escutavam com interesse a continuação da idéia.

-Escute como sonha a vírgula em uma frase de Turguéniev dizia Stanislavsky: «Dormi profundamente e, na manhã seguinte levantei cedo, joguei a mochila às costas e, depois de avisar à senhora da casa que não me esperasse de noite, me dirigí caminhando para as montanhas, rio acima, onde se encontra o povo de Z» (Asya).

Ou de Gorky:

«Sentindo-se como em um sonho, Samguín olhou ao longe, onde entre azuladas bolinhas de neve se viam os negros montecillos das isbas, ardia a fogueira, resplandecia o branco muro da igreja, as vermelhas manchas das janelas, e oscilava a dourada cúpula do campanário» (A vida *de Klim Samguín).*

«Ninguém observa uma verdadeira ordem na aldeia, só eu, pode dizer-se, excelência, que sei como tratar às pessoas de condição simples e, excelência, posso compreender tudo» (O subo*ficial Prishibiéyev).* .

Ao estender suas exigências em relação ao enriquecimento da entonação vocal, Stanislavsky insistia no fato de que para o ator dominar qualquer desenho tonal, deve em primeiro lugar dominar sua própria voz. Konstantin Serguéievich gostava de repetir freqüentemente que o ator não se dá conta de

que sua entonação recorda um gramofone cuja agulha passa pelo mesmo lugar várias vezes.

-Notem que na vida não se encontram duas sílabas que estejam na mesma nota repetia em muitas ocasiões; os atores na maioria os casos procuram a força de sua fala na tensão física.

Eis como procuram valorizar-se os atores que desjam de conseguir efeitos cênicos com métodos primitivos:

«Apertam os punhos e enchem todo o corpo, petrificam-se, chegam até os musculos terem caibras por causa do esforço feito para tratar de influir o público. Graças a esse método sua voz sai expulsa do aparelho com a mesma pressão que se eu agora empurrasse a vocês *em direção horizontal*>>[58]. Na linguagem teatral chamava a isso «atuar» em tensão. E dizia que este método estreita o diapasão vocal e conduz à rouquidão e ao grito.

Stanislavsky descreve uma classe em que propõe a um aluno (que é o narrador) comprovar por si mesmo o absurdo de procurar força vocal através da tensão muscular. Para isso lhe pede dizer com toda a força possível a frase «Não posso agüentar mais isto!».

O aluno realiza a tarefa

«-É pouco, é pouco, mais forte! ordenou Tortsov: Repeti e reforcei a voz quanto pude.

-Ainda mais, ainda mais forte! -apressou-me Tortsov-. Não está abrindo seu diapasão vocal!

Cedi. A tensão física tinha produzido um espasmo: a garganta secou, o diapasão se reduziu a um terço, mas a impressão de força não se produziu.

Fazendo uso de todas as possibilidades, estimulado de novo por Tortsov, tive que recorrer ao grito vulgar.

O que saiu foi uma horrível voz de estrangulado». Tortsov-Stanislavsky propõe ao aluno outro meio oposto ao anterior, de total relaxação dos músculos do aparelho vocal que elimina toda a tensão. Propõe trocar a força do som pela amplitude do mesmo».

«... me diga a mesma frase, mas com a mais ampla tesitura vocal e *além disso com uma* entonação bem *justificada. Para isso imagine circunstâncias dadas que lhe mobilizem*».

O aluno, livre da tensão, consegue realizar o exercício, mas Stanislavsky lhe propõe repeti-lo de novo, ampliando cada vez mais a tesitura, chegando até uma oitava completa. Ante cada repetição, Stanislavsky recorda a necessidade de criar na imaginação novas e cada vez mais interessantes circunstâncias dadas.

Satisfeito pelo resultado do exercício, Tortsov-Stanislavsky expõe sua conclusão: <<saiu com força, sem muito volume e sem nenhuma tensão. Eis aqui o que tem feito o movimento do som para cima e para baixo, por assim dizer, em direção vertical, sem nenhuma voltagem, quer dizer, sem pressão em linha horizontal, como ocorria no experimento anterior>>.

O exemplo mencionado é típico do Stanislavsky-pedagogo. Frequentemente dizia que o aluno assimila melhor um procedimento quando consegue resultados depois de ter experimentando em si mesmo o nefasto dos procedimentos errôneos.

Reiteradamente até que os alunos focassem para que comprovassem em si mesmos a diferença na sensação cênica que aparece depois da liberação muscular.

Em suas classes apelava com bastante freqüência a esses meios pedagógicos. Talvez porque considerava a fala cênica como o ramo mais complexo de nossa arte.

É interessante observar que no chamado exemplo, ao exigir dos alunos a realização do que parece ser um exercício puramente técnico Stanislavsky ressalta que pode fazer-se corretamente cumprindo a condição de imaginar as circunstâncias dadas mobilizadoras.

Konstantin Serguéievich considerava a arte da fala como uma arte não menos singela que a arte do canto. Dizia freqüentemente: uma palavra bem dita é já uma canção e uma frase bem cantada já é fala.

Stanislavsky tratava apaixonadamente de inculcar nos atores a idéia de que a fala cênica é uma arte que exige um enorme trabalho, que terá que estudar como ele dizia «os segredos da técnica vocal». Só um trabalho diário e sistemático pode levar o ator ao domínio das leis da fala, até tal ponto que se torne impossível qualquer crítica.

No método de Stanislavsky ocupam um grande espaço as questões relacionadas com a perspectiva da fala. Escreve que habitualmente, ao falar da perspectiva da fala, tem-se em conta só a lógica da perspectiva.

Ao ampliar o círculo de questões relacionadas com este problema, diz:

«1. A respeito da perspectiva da idéia transmitida (a própria perspectiva lógica);

2. a respeito da perspectiva do sentimento vivido; e

3. a respeito da perspectiva artística, que habilmente distribui as cores que ilustram o relato ou o monólogo.»

Ao expor a questão desta forma, Konstantin Serguéievich sublinha que a natureza criativa do artista não pode expressar-se só através da lógica da idéia transmitida.

Ao assimilar a perspectiva lógica o ator, de forma natural, incorpora a este processo todo o conjunto de tarefas criativas, que lhe ajudem a incorporar a obra. A lógica do pensamento na transmissão do relato ou do monólogo estará morta se não for capaz de transmitir a essência emocional da obra, se não for capaz de encontrar toda a diversidade de cores e matizes desvelados pela concepção do autor.

Mas é preciso recordar firmemente que nem a perspectiva na transmissão de sentimentos complexos, nem a perspectiva na transmissão artística dos meios de expressão podem aparecer organicamente se o ator não dominar a lógica e continuidade do pensamento em desenvolvimento, que inexcusavelmente tem que estar dirigido à realização do objetivo fundamental.

Por isso tem uma importância tão extraordinária a colocação correta dos acentos em uma frase. O ator que não sabe destacar adequadamente as palavras acentuadas não pode transmitir o sentido exato da frase, e esta representa o elo do desenvolvimento semântico do texto. O ator que não estuda a sintaxe do autor, passará por cima das instruções do escritor.

Mas o domínio da perspectiva na transmissão do pensamento é dado pela habilidade em pronunciar o pensamento fundamental através de uma cadeia composta de frases.

Konstantin Serguéievich lutava tanto contra a interpretação de episódios isolados, sem unir com as ações futuras por meio da perspectiva, como contra a falta de perspectiva na fala? por que pôs você um ponto? Acaso concluiu a idéia? interrompia perplexo ao aluno.

Respondia timidamente o aluno-, o autor pôs aqui um ponto.

-Até entre os pontos há diferenças, não se pode esquecer isto na fala cênica, respondia Stanislavsky.

Recordava freqüentemente a expressão de Bernard Shaw a respeito de que a arte da escritura, apesar de toda a elaboração gramatical, não está em condições de transmitir a entonação, pois existem dezenas de formas de dizer «sim» e dezenas de formas de dizer «não», mas só uma forma é a que está escrita.

Stanislavsky utilizava as palavras de Shaw para que os atores compreendessem que diversidade, que quantidade de matizes se acha contida na possibilidade de utilização de um ou outro significado sintático.

-Vocês têm que compreender porque o autor pôs aqui um ponto e não um ponto e vírgula ou reticências, dizia. Pode ser que deseje ressaltar de maneira especial esta idéia, que precise destacar a seguinte ideia e dessa forma esteja preparando essa possibilidade.

Vocês têm que conhecer o desenho tonal dos signos de pontuação e utilizá-lo para a expressão do objetivo da idéia. Só então, quando tiverem pensado e analisado todo o fragmento e ante vocês se abra uma ampla, bela e sedutora perspectiva, seu discurso se tornará, por assim dizê-lo, claro e não míope, como agora. Então estarão em condições de dizer não frases nem palavras isoladas, mas idéias completas.

Imaginem que lêem pela primeira vez um livro qualquer. Não sabem como vai desenvolver o autor sua idéia. Nesse processo falta a perspectiva, vocês percebem só as palavras e frases mais próximas. O autor os conduz atrás dele e pouco a pouco lhes descobre sua perspectiva.

Em nossa arte o ator não pode aventurar-se sem perspectiva e sem objetivo final, sem supertarefa; caso contrário não poderá fazer que lhe escutem. Se vocês forem concluir a idéia, em cada frase, de que classe de perspectiva se pode falar? Só quando concluírem a idéia podem pôr um ponto tal que eu compreenda que, efetivamente, a idéia chegou a seu final.

Fantasiem com imagens a respeito de que ponto indicativo do final de uma cadeia de idéias estou falando. Imaginem que nos encarapitamos à rocha

mais alta sobre um despovoado precipício, agarramos uma pesada pedra e a arrojamos abaixo com força, ao mais profundo. Assim é como teremos que aprender a colocar o ponto antes da conclusão da idéia.

Tomemos um exemplo da obra do Ostrovsky Culpados sem culpa e sigamos o monólogo de um dos personagens da obra, Nil Stratónovich Dudúkin, através da lei da perspectiva.

À cidade chegou a célebre atriz Elena Ivánovna Kruchínina, lhe falaram a respeito de um escândalo no qual se acusa ao ator Neznámov. Ameaça-lhe uma desgraça. O governador se dispõe a espulsa-lo da cidade. Neznámov se comporta de forma provocadora, nem sequer seu passaporte está em ordem. Kruchínina decide mesclar-se no destino do jovem ator e se dirige ao governador para lhe pedir que ajude a Neznámov. O governador promete fazê-lo. Kruchínina retorna a casa depois da visita ao governador e ao encontrar Dudúkin pede que conte quem é realmente Neznámov.

Dudúkin começa seu relato:

«Vou expor-lhe uma breve biografia tal e como ele mesmo me contou isso.» (Aqui põe Ostrovsky o primeiro ponto querendo assinalar, ao parecer, uma pequena pausa em que Dudúkin recorda aquilo a respeito do que Neznámov lhe falou.)

«Não conhece nem recorda seu pai nem a sua mãe, cresceu e se educou em algum longínquo lugar, quase na fronteira com a Siberia, em casa de um casal sem filhos, embora acomodado, do mundo dos funcionários, a quem durante muito tempo teve por seus pais.»

(Segundo ponto. Segundo a «lei de gradação» a entonação de um ou outro ponto depende do lugar que ocupe a frase no fragmento interpretado. Compreendemos que o relato a respeito de Neznámov acaba de começar, que Dudúkin quer transmitir a Kruchínina as primeiras lembranças infantis de Neznámov, e em conseqüência o ponto aqui é apenas um acento a respeito de que naqueles longínquos tempos Neznámov teve uma vida feliz quando pensava que tinha pai e mãe.)

«O queriam, lhe tratavam bem, mas não sem lhe recordar, quando se zangavam, que sua origem era desconhecida.» (Aqui o ponto é completamente suave, pois é na seguinte frase onde se esclarece o anterior.)

«Em resumo, não entendia suas palavras e compreendeu seu significado só mais tarde.» (Aqui o ponto é algo mais longo, pois as palavras «mais tarde» despertam em Dudúkin o quadro do futuro de Neznámov, que se dispõe a descobrir lenta e detalhadamente Kruchínina.)

«Inclusive lhe deram estudos: assistia aulas numa escola barata onde recebeu uma formação bastante correta para um ator de província.» (este ponto é ainda mais rico em conteúdo, apesar de que a última frase só acrescenta o já dito a respeito de que Neznáinov viveu mal, mas o principal é que prepara para a próxima e inquietante ideia.)

«Assim viveu aos quinze anos, depois começou um sofrimento que não pode recordar sem horrorizar-se.» (este ponto está próximo aos dois pontos, pois nesse momento Dudúlcin começa o amargo relato dos sofrimentos de Neznámov.)

«O funcionário morreu e sua viúva se casou com um agrimensor aposentado, começaram as intermináveis bebedeiras, as discussões e brigas nas quais ele era o primeiro a receber algo.» (Um ponto rápido, para que na próxima frase se desvele o que significa «receber algo».)

«Mandavam-lhe à cozinha e comia com os criados: freqüentemente o jogavam de casa e mais de uma vez teve de dormir baixo as estrelas.» (Aqui o ponto também é ligeiro, mas mais significativo que o anterior; Dudúkin se refere na seguinte frase a como reagiu Neznámov ante as injustas ofensas.)

«E às vezes as injúrias e as surras o faziam sair de casa, passava semanas inteiras em algum lugar em companhia de jornaleiros, mendigos e toda classe de vagabundos, e durante esse tempo somente escutava palavras de injúrias.» (O ponto é aqui preciso para ressaltar uma frase muito importante que caracteriza o mundo interno de Neznámov.)

«Essa vida o fez enfurecer e embrutecer-se até tal ponto que chegou a morder como se fosse uma fera.» (O ponto é suficientemente longo para indicar a conclusão de uma etapa na vida de Neznámov, mas ainda assim este ponto mantém a continuação do relato. Dudúkin parece preparar-se para iniciar a parte principal do relato.)

«Afinal, num belo dia o expulsaram de casa para sempre; então se uniu a uma companhia ambulante e partiu com eles a outra cidade.» (Ponto que soa como reticências, como uma frase inacabada. É como se estimulasse o

interesse em saber no que desembocou a vida de Neznámov em uma nova carreira, o teatro... Eis aqui a resposta.)

«Dali, e devido à sua falta de documentos, mandaram-lhe custodiado a seu lugar de resídencia.» (Este é o ponto que ressalta o acontecimento principal na vida de Neznámov. Não tem «documentos», não é um membro da sociedade igual aos outros, depende dos caprichos da polícia... Mas isto não é um ponto final, *o relato continua.* Na frase anterior Dudúkin recordou unicamente o primeiro golpe. Só na frase seguinte conclui seu relato.)

«Resultou que seus documentos se extraviaram;surras longas, muitos longas, ao fim lhe entregaram uma espécie de cópia da notificação de solicitação de documentos com as quais viajava com empresários teatrais de uma cidade a outra, sempre com o temor de que a qualquer momento a polícia o enviasse a sua cidade natal.» (Afinal, o ponto que conclui o relato, depois do qual o interlocutor já não tem que esperar a continuação da frase: terminou, tonalmente foi «colocada no fundo».)

Tomemos mais um exemplo. Um dos maravilhosos fragmentos da T*empestade*>>, de Ostrovsky: o monólogo de Katerina no quinto ato.

O ato anterior terminou com a «confissão>> de Katerina. A tormenta, as conversações assustam aos mesquinhos vizinhos, lhes fazendo acreditar que a tormenta não se irá sem mais, que matará a alguém... A aparição da Senhora, seu augúrio dirigido a Katerina: «Onde, queres te ocultar, estúpida? De Deus não poderás fugir! Todos ides arder no fogo eterno!>>. Tudo isto leva a exaltada Katerina a um estado no qual seu sentimento de culpa ante o marido, o sentimento de pecado se volta tão insuportável que se transborda em forma de apaixonado monólogo.

«Ah! Morro!... Ah! Inferno! Inferno! Inferno ardente...! O coração me rasga! Não posso suportá-lo mais! Minha mãezinha! Tijon! Sou uma pecador ante Deus e ante vós! Não sou eu a que jurava que não olharia a ninguém mais que a ti? Recorda; recorda? E sabe o que eu, uma libertina, fiz sem ti? A primeira noite fui de casa... E passei dez noites... com llorís Grigórich!».

E ao começo do quinto ato, pela conversação entre Tijon Kabánov e Kuliguin nos inteiramos do temor de Tijon que a Katerina «... a tristeza lhe faça a morte tomá-la por sua mão! É tanta, tanta sua tristeza! O coração se parte para olhá-la>>.

Aqui Katerina «atravessa sigilosamente a cena». Ostrovsky escreve em suas anotações: «Durante todo o monólogo e toda a cena seguinte fala alongando e repetindo as palavras, pensativa como em um delírio>>.

Ostrovsky define com precisão o estado físico de Katerina («como em um delírio>>) e propõe uma caracterização vocal surpreendentemente sutil («pensativa... alongando e repetindo as palavras>>).

O talento do escritor se manifesta não só em que encontra palavras excelentes para expressar a enorme tristeza de Katerina, mas também escuta como fala, escuta sua entonação, e por isso é tão expresiva, a sintaxe de seu monólogo, tão cheios de interesse seus signos de pontuação, tão surpreendentemente brilhante sua perspectiva.

A intérprete de Katerina não só tem que orientar-se nas circunstâncias dadas do papel, nos acontecimentos e ações precedentes ao momento que se interpreta; necessita não só compreender o absorvente sentimento de amor que Katerina sente por Borís, compreender quanto sofre a consciência de Katerina, compreender a ilimitada solidão de sua heroína entre as pessoas que a rodeiam; tem que descobrir o que para si mesmo significa estar «como em um delírio>>, tem que compreender que Ostrovsky construiu o monólogo de tal forma que Katerina concentrou todas as suas forças em uma só coisa: ver, embora seja só uma vez, Borís dizer-lhe quanto lhe quer, despedir-se dele e assim a morte não será tão terrível.

A intérprete de Katerina tem que compreender porque Ostrovsky escutou que Katerina fala «pensativa... alongando e repetindo as palavras. « Para isto é necessário estudar-se não só o conteúdo, mas também a entonação que tão brilhantemente utiliza Ostrovsky, capaz não só de individualizar o discurso de cada personagem, mas também de transmitir com palavras, signos, pausas, repetições os mais sutis movimentos da alma de seus personagens.

Vamos ao monólogo de Katerina.

«Katerina.- *(Sozinha.)* Não, não há ninguém! O que faz agora, o pobre? Só preciso me despedir dele e depois... depois posso morrer. Por que o conduzi ao pecado? Não, não me sinto melhor por isso. Vou desaparecer sozinha! Destruí-me, destruí a ele, é uma desonra para mim e uma eterna recriminação para ele! Sim! Uma desonra para mim e tão eterna recriminação para *ele! (Silêncio.)* Recordo o que dizia? Como se compadecia de mim?

Que palavras dizia? *(agarra-se a cabeça com as mãos.)* Não recordo, esqueci tudo. As noites, que angustiosas são as noites para mim! Todos se deitam, eu também; todos dormem tranqüilos, mas me parece estar em uma tumba. Assustam-me tanto as trevas! Qualquer ruído me faz um culto fúnebre; sim, ouço cantar, só que muito baixinho, apenas se ouve, ao longe, muito longe de mim... A chegada da luz me dá uma alegria tão grande! Mas não tenho vontade de me levantar, outra vez as mesmas pessoas, as mesmas conversações, a mesma angústia. Porque não me matam? Por que se comportam assim? Dizem que antes se matava por isso. Me teriam pego e me teriam arrojado ao Volga; e eu teria descansado. «Não lhe vamos castigar, estarão pensando, porque assim se limparia seu pecado, não, vive e sofre com ele». Já sofri o bastante! Quanto tenho que sofrer ainda?... Para que vou viver, para que? Não quero nada, nada me é grato, nem a luz divina me é grata! Mas a morte não vem. Clamo por ela e não vem. Tudo o que vejo, tudo o que escuto me faz mal aqui. *(Assinala seu coração.)* Mas se vivesse com ele, pode ser que tivesse alguma alegria... De qualquer forma, já corrompi minha alma. Quanto me faz falta! Ai, quanto lhe sinto falta! Embora não possa verte, me escute desde sua distância! Ventos tempestuosos, levem minha angústia e minha tristeza! Sinto saudades, amor, sinto saudades! *(aproxima-se do caminho e grita com toda sua força.) M*eu coração! Minha vida, meu amor, quero-te! me responda! *(Chora.)*

Se analisarmos, este monologo, embora seja parcialmente, veremos que nele prepondera o signo de admiração. Ostrovsky o emprega no monólogo dezenove vezes. Pode isto passar-se por alto? Pode não ver-se que tal quantidade de signos de admiração obriga, por uma parte à intensificação da vida interna, e de outra ao estudo de um progressivo incremento da expressividade do signo de admiração, ao estudo das leis da perspectiva artística?

Comparemos o signo de admiração depois da primeira frase de Katerina: «Não, não há ninguém!», que indica o afastamento em busca de Borís, a amarga constatação da solidão, com os signos exclamativos das réplicas finais do monólogo: «Ai, quanto lhes sinto falta! Embora não possa verte, me escute desde sua distância! Ventos tempestuosos, levem minha angústia e minha tristeza! Sinto saudades, amor, sinto saudades! *(aproxima-se do caminho e grita com toda sua força.): M*eu coração! Minha vida, meu amor, quero-te! me responda! *(Chora.).»*

Acaso nestes signos de admiração há sequer uma gota de recriminação? Não, é o protesto, a rebelião de uma pessoa insubmissa. Também interessa neste monólogo os signos de interrogação. Há nove. Têm interesse porque se trata de perguntas que a própria Katerina faz a si mesmo e que trata de responder. Estas perguntas não a tranqüilizam, mas seu nível de profundidade é diferente.

A primeira pergunta é em relação a Borís: «O que faz agora, o pobre?... Por que lhe conduzi ao pecado?... Recordo o que dizia? Como se compadecia de mim? Que palavras dizia?».

Quanto mais ativas sejam as perguntas, mais estremecedora soará a resposta: «Não o recordo, esqueci tudo».

Só uma coisa permanece inalterável na vida: «... outra vez as mesmas pessoas, as mesmas conversações, a mesma angústia».

E aqui surge o segundo grupo de perguntas: «por que me olham assim? por que não me matam? por que se comportam assim?... Para que vou viver, para que?». A resposta foi encontrada. Há um caminho. A morte.

Neste monólogo há mais signos de interrogação. Pontos, reticências, signos de admiração... Casualidade? Não! É a profunda união orgânica entre forma e conteúdo que sempre surpreende em uma autêntica obra de arte...

Desejo recordar uma vez mais que os problemas de tecnologia vocal devem ser expostos aos intérpretes já no primeiro período de trabalho sobre o papel, no período da «análise ativa». Quando o intérprete de Dudúkin ou a intérprete de Katerina na etapa inicial do trabalho, ao criar seu filme de visualizações, seu subtexto ilustrado, utilizam até suas próprias palavras.

Depois de um estudo, ao comprovar com o texto até que ponto penetraram os intérpretes em um ou outro tema, até que ponto é autêntica sua relação com o irradiado, ou com as idéias, ou com os fatos; eu sempre chamo a atenção dos atores para as particularidades estilísticas do léxico empregado pelo autor.

Os signos de admiração no relato de Katerina, o relato de Dudúkin, que não é interrompido por nenhuma pergunta de Kruchínina, quer dizer, que flui ininterruptamente, apoderando-se de diversos detalhes da vida e a personali-

dade de Neznairtov, tudo isto supõe uma grande ajuda no descobrimento da essência da obra.

Durante o período de acabamento da obra estamos obrigados a aprender a falar tal e como exige o autor. A não observância das leis de pontuação, a translação das palavras em uma frase, é algo assim como se considerássemos que os versos de Pushkin,

A tormenta o céu cobre,
mechas de neve faz girar;
já como uma fera ruge,
já qual menino rompe a chorar.
podem-se dizer como prosa.

Por desgraça, existe um ponto de vista segundo o qual Stanislavsky não punha suficiente atenção na forma e técnica vocais. E, só a causa do menosprezo feito por este enorme grupo do sistema, temos que reconhecer na atualidade que a fala em cena é a parte mais atrasada da psicotécnica dos atores.

Existe toda uma série de atores possuidores de um ritmo vocal embaralhado. A mudança de ritmo surge sem motivação interna, o ritmo troca por vezes dentro da mesma frase. Freqüentemente uma metade da oração se pronuncia com uma deliberada lentidão e a outra com enorme velocidade. Às vezes nos encontramos com ritmos confusos inclusive dentro de uma mesma palavra, quando o ator pronuncia atropeladamente a primeira metade e para lhe dar uma maior importância alonga a segunda.

«Muitos atores, escreve Stanislavsky, são negligentes com o idioma e faltos de atenção para as palavras; graças a uma absurda precipitação vocal chegam a não pronunciar os finais e cercear palavras e frases».

Pode afirmar-se que uma correção puramente técnica como «Não se precipite!» basta para levar o aluno ou o ator aos resultados desejados? É obvio que não. Seria ingênuo pensar que existem diretores e pedagogos que não precisem recordar aos atores jovens que não é necessário precipitar-se. Mas para colocar as exigências em tecnologia vocal a um nível tão alto como o mantido por Konstantin Serguéievich ante seus atores e alunos, precisamos assimilar a relação orgânica que existe entre a ação verbal e todos os elementos do sistema de Stanislavsky.

«Nossa desgraça consiste em que muitos atores não têm os elementos vocais desenvolvidos mais importantes: por uma parte f l*uidez, lenta fusão de sons, e* por outra *rapidez, leve, clara e precisa pronúncia das palavras»*, escreve Stanislavsky.

Na maior parte dos casos escutam-se em cena longas e antinaturais pausas, ao mesmo tempo que as palavras entre as pausas são murmuradas com uma extraordinária rapidez; nós, pelo contrário devemos tentar chegar a uma ininterrupta melodia que prolongue o canto ao som; só assim conseguiremos um discurso lento e expressivo. Ainda menos freqüentes são os atores que dominam a fala rápida, mas clara e precisa em sua dicção, sua ortofonía e, o que é mais importante, seu poder de transmitir idéias.

Em suas aulas práticas, Konstantin Sergueievich obrigava seus alunos a ler muito lentamente, procurando a «fusão» de palavras em compassos vocais, exigindo a justificação interna do ritmo lento e repetindo que o ator não tem o direito de ir a cena sem ter trabalhado a fala lenta e fluída.

Stanislavsky propunha trabalhar o ritmo rápido através de uma pronuncia muito lenta, com uma exagerada precisão. Uma repetição persistente e continuada das mesmas palavras, faz que o aparelho vocal se acostume a elas de tal forma, que se torna capaz de realizar esse trabalho no tempo mais rápido possível. Isto exige um exercício constante, que para vocês é imprescindível realizar, pois a fala cênica não pode existir sem ritmos rápidos».

Eu me dediquei só a uma pequena parte dos problemas relacionados com a fala cênica. Queria ressaltar que Stanislavsky procurava os mais sutis caminhos para acessar o texto, penetrar nele, mas ao mesmo tempo lutava arduamente contra todos aqueles que pensavam que «basta sentir sinceramente e então tudo sairá por si só, o texto se dirá de forma natural e orgânica».

Stanislavsky exigia cada ano com maior insistência o estudo das leis vocais, exigia um treinamento constante, um trabalho especializado sobre o texto.

Mas assim que alguém desprendia o trabalho sobre a palavra do conteúdo interno da mesma, Konstantin Serguéievich recordava autoritariamente o que é o principal na ação verbal: que a palavra escrita pelo autor está morta se não for esquentada pela vivencia interna do intérprete. Não se cansava de repetir que cada ator deve ter presente no momento da criação que a palavra

provém do poeta e o subtexto do ator, pois se fosse de outro modo, o espectador não iria ao teatro, mas sim preferiria ficar em casa lendo a obra.

Stanislavsky escreveu: «O ator deve criar a música de seus sentimentos sobre o texto da obra e aprender essa música com as palavras do papel. Só quando ouvimos a melodia de um espírito vivo podemos apreciar totalmente os méritos e a beleza do texto, assim como tudo o que este esconde».

Atmosfera criativa

Ao trabalhar com o metodo da análise ativa, é especialmente importante, que os participantes compreendam o frutífero deste método e acreditar na imprescindível atmosfera criativa nos ensaios. Os ensaios com estudos podem despertar ao princípio em alguns companheiros às vezes confusão, exagerada desenvoltura, e nos que observam a seus companheiros ironia, em lugar de interesse criativo para o que estes fazem. As réplicas lançadas fora de tempo, os risinhos, os murmúrios, podem afastar por muito tempo aos que ensaiam, do imprescindível sentimento criativo, lhes causar um dano irreparável. O intérprete do estudo pode perder a fé no que faz e, ao perder a fé, partirá indevidamente pelo caminho da representação, da sobreatuação.

O profundo interesse no estudo de cada um de seus participantes é o que constitui a atmosfera criativa sem a qual a arte é impossível.

O complexo processo criativo que supõe a construção pelo ator de seu personagem não se reduz aos ensaios com o diretor e os companheiros. Este processo não se circunscreve só ao marco dos ensaios. O ator deve sentir-se preso por seu papel ao longo de todo o trabalho sobre a obra.

Stanislavsky empregava freqüentemente uma expressão que supunha uma analogia extraordinariamente próxima: «estar incomodado no papel». Ao igual à mãe que traz um menino ao mundo, o ator traz um personagem ao mundo. Ao longo de todo o processo de trabalho não se separa mentalmente dele. Em casa, no metro, em qualquer momento de seu tempo livre procura respostas às múltiplas perguntas que o dramaturgo lhe colocou.

Todos sabemos que quando nos afeiçoamos com a letra de uma canção esta nos persegue continuamente, não nos podemos desfazer dela, cantarolamos sem cessar. Assim deve ocorrer com o papel. Deve permanecer insistentemente junto ao ator, converter-se em sua obsessão. E que enorme prazer artístico experimenta o ator quando os aspectos ainda imprecisos do personagem emergem em sua consciência; quando, inesperadamente para o pró-

prio ator, ilumina-se com as visualizações de novos traços característicos, quando descobre ante si todo o conjunto de pensamentos e ações por ele criado!

Quando o ator chega ao ensaio e traz para o diretor e seus companheiros o resultado deste grande trabalho interno, é imprescindível proporcionar cuidado especial com o nascimento do novo ser. E isso é possível só quando no ensaio existe uma atmosfera criativa plena.

Haverá muitos atores jovens que possam gabar-se dessa obsessão pelo papel, desse titânico trabalho que levavam a cabo os insignes professores de nosso teatro quando criavam os personagens que lhes deram fama e reconhecimento?

Com emoção e admiração penso naqueles professores que ao criar seus inesquecíveis personagens permaneceram vivos em nossas lembranças. Não posso deixar de trazer aqui uma de minhas mais queridas lembranças.

Faz muitos anos fui a Yalta, onde descansava Olga Knipper-Chéjova. Estava deitada, dormitava, não reposta totalmente de uma grave enfermidade. Não fiz mais que entrar na habitação e me disse: «Sabe uma coisa? Proibiram-me ler, assim não faço mais que estar deitada e pensar na Masha».

Demorei um pouco em compreender a que Masha se referia. Resultou que falava de uma de suas mais brilhantes interpretações, a da Masha em *Três irmãs*, de Chéjov. Falava-me como se tratasse de uma pessoa muito próxima, contava-me como era seu mundo interno com uma surpreendente profundidade e precisão. Vivia mentalmente cenas completas, ocasionalmente pronunciava réplicas isoladas. Saí dali impressionada pela memória criativa de tão grande artista, impressionada porque Olga Leonárdovna tinha conservado uma viva união com o personagem por ela criado.

Faz falta acrescentar algo ao já dito? Se o papel criado deixa um rastro tão profundo na memória, como se terá que querer e mimar o papel *assimilado!*

Não posso separar o amor para o papel, face a obsessão criativa durante o processo de construção do personagem da atmosfera criativa que rodeia o ator no processo de criação do papel. Mas se até agora falei queda atmosfera do ensaio, não é menos importante falar da atmosfera nos bastidores durante a função.

Tão familiar como a extraordinária tensão e agitação que acompanha cada função acontecem, por desgraça, muitos fenômenos negativos ou diretamente nocivos que às vezes acompanham a função. Temos que fazer o possível para conseguir uma atmosfera criativa, temos que jogar de lado, tudo que nos incomode no processo de construção do espetáculo e em sua criação.

A atmosfera criativa é um dos fatores mais importantes em nossa arte, e temos que ter presente que conseguir uma atmosfera de trabalho é algo extraordinariamente difícil. O diretor não pode consegui-lo por si só; é um trabalho de todo o grupo. Por desgraça, para destrui-la basta uma só pessoa. É suficiente uma pessoa cética que ria do trabalho feito com seriedade por seus companheiros para que o micróbio da incredulidade devore um organismo saudável.

Podem-se citar muitos exemplos práticos de diversos teatros e, em primeiro lugar, de um teatro no qual reinava um espírito de máxima exigência para tudo o que rodeava ao ator em forma de atmosfera criativa, do teatro onde foi formulado pela primeira vez o sistema da psicotécnica atoral, o teatro criado por nossos professores, K. S. Stanislavsky e V. I. Nemiróvich-Dánchenko.

Todos conhecem, como por meio de uma enorme energia, de uma exigência para si mesmos, para os atores, para os técnicos, Stanislavsky e Nemiróvich-Dánchenko criaram no Teatro de Arte uma surpreendente atmosfera que se converteu em objeto de estudo para os teatros de todo o mundo.

Desejo contar como era a atmosfera entre os bastidores durante as representações do Jardim das Cerejeiras, onde eu interpretei durante muitos anos o personagem Charlotie.

Apesar de que a obra começa com uma grande cena entre o Lopajin, Duniasha e depois Epijódov, todos os que participam da «chegada», quer dizer, Raniévskaya, Gaiev, Anya, Pischik, Variada, Charlotte (no período em que eu fiz minhas primeiras funções, eram: Knípper-Chéjova, Kachálov, Kuriónonova) permaneciam sentados num banco desde antes que se levantasse o pano de fundo em espera de sua saída. Depois das palavras de Lopajin-Leonídov, «Parece que já chegam...», vinha caminhando do extremo oposto do cenário, todos os dias o mesmo contra-regra, agitando colares que tinham cascavéis costuradas e campainhas, fazendo-os soar ritmicamente enquanto

se aproximava de nós. Assim que começavam, para ouvir as campainhas, todos os que atuavam na «chegada» iam ao fundo do cenário, para dali, adiantar-se trazendo consigo a vivacidade da chegada.

Com o exemplo desta cena, que o espectador percebia através de seu ouvido, eu compreendi para toda a vida com que meios sutis conseguia Stanislavsky que o espectador acreditasse na verdade do que ocorria. Os «velhos»‚ ao parecer, interpretavam de corpo e alma esta cena nosbastidores. E sempre a executavam como se transcorresse ante o pano de fundo elevado. Knípper Chéjova já tinha nos bastidores, o estado de agitação no qual pareciam completamente naturais as lágrimas e risadas simultâneas, assim como as palavras: «O quarto, nosso quarto de brinquedos...».

Com uma extraordinária facilidade, conseguida, claro está, por meio de um enorme trabalho, todos os participantes da cena, depois dos primeiros sons das campainhas se introduziam neste surpreendente estado próprio das pessoas que chegam a seu lugar natal, sem dormir de noite, gelados com o úmido ar da manhã primaveril, excitados pela alegria da volta e pela amargura da perda, com a sensação de viver uma vida que se organizou de forma absurda.

Assombrava-me a atmosfera reinante no banco», inclusive antes de começar a «chegada nos bastidores». Knípper, Tarjánov, Kuriónova chegavam, sentavam-se, saudavam-se, inclusive se dirigiam algumas frases que não tinham relação com a obra, mas ao mesmo tempo já não eram Knípper, nem Kachálov, nem Tarjánov, nem Kuriónova, e sim Raniévskaya, Gaiev, Firs, Varia.

Nesta habilidade para existir na semente do personagem residia a enorme força do Teatro de Arte. É uma grande desgraça que nossa juventude não cria a semente do personagem, uma sutilísima reorganização de todo o sistema nervoso, é algo que não se consegue fácil e simplesmente, e que conversando nos bastidores sabe Deus que não se pode dominar de forma imediata toda a complexidade da identidade representada.

Lembro outro momento de espera antes de sair a cena. O segundo ato começa com a cena de Duniasha, Yashki, Epijódov e Charlotte; depois Charlotte se vai mas tem uma entrada mais, de forma que ao sair de cena se sentava de novo no banco». Ao cabo de uns minutos saía de cena Moskvín-Epijódov. «Já sei o que tenho que fazer com meu revólver», dizia com tom de trágica advertência, e sempre escutávamos como o público recebia esta frase com uma risada homérica. Depois Noskvín atravessava a ponte até introduzir-se nos bastidores, passava junto a nós e continuava para seu camarim com a mesma expressão curvada e ofendida. Esta seriedade levemente exagerada, era um dos aspectos do enorme talento cômico de Moskvín. Se aproximava um contra-regra e Moskvín lhe entregava o violão, mas seu rosto não mudava. E cada dia eu pensava: «quando limpará de seu rosto essa surpreendente expressão? Em que momento os trágicos-estúpidos olhos de Epijódov, que lutam por discernir uma tarefa muito difícil se converterão nos familiares olhos de Moskvín? obriga Moskvín, concluída sua cena, já nos bastidores, a continuar sendo Epijódov? Mais tarde compreendi que precisamente isto é arte, quando o ator impregnado dos pensamentos e sentimentos do personagem, não pode desfazer-se deles.

Mas tal arte não se alcança facilmente. Exige uma enorme tensão de forças.

«O trabalho do teatro! escrevia Nemiróvich-Dánchenko. Aqui está o que nós, homens de teatro amamos mais que nada no mundo. Um trabalho obstinado, persistente, multiforme, que enche todo o espaço nos bastidores de acima a abaixo, do tear até o fosso: o trabalho do ator sobre seu papel; e isto o que significa? Significa sobre si mesmo, sobre seus dotes, seus nervos, sua memória, sobre seus costumes ...».

Acredito que estas palavras possuem um enorme significado.

Conclusão

Nosso livro foi dedicado no fundamental ao novo método de trabalho que Stanislavsky descobriu nos últimos anos de sua vida. A experiência em seu próprio trabalho demonstrou sua grande vantagem, o enorme impulso criativo contido nele, o que em definitivo facilita o trabalho do ator sobre o papel e sobre a obra.

Muitos inimigos deste método fazem todo o possível para demonstrar que a análise ativa da obra e do papel é tão somente um experimento insuficientemente contrastado com a atividade teórica e prática do próprio Konstantin Serguéievich. Acredito que não há por que temer a palavra «experimento» se junto a ela está o nome do Stanislavsky.

Já passou a época em que as idéias de Stanislavsky se transmitiam verbalmente. Já existe uma edição em oito tomos de seus trabalhos. Qualquer um que se interesse pelas posições do grande diretor-científico tem a possibilidade de estudar as declarações autênticas de Stanislavsky através de uma ou outra seção do sistema.

Desejo trazer aqui uma declaração de Konstantin Serguéievich sobre o trabalho em Otelo, no qual defende com a máxima claridade seu novo método de trabalho.

Stanislavsky recorda a seus alunos o processo de trabalho quando empregavam um texto improvisado. Explica-lhes o porquê de lhes tirar o texto da obra nas etapas iniciais e lhes obrigar a dizer com suas próprias palavras as idéias do personagem.

Stanislavsky recorda a seus alunos que freqüentemente lhes indicava a sucessão das idéias do autor. Isso obrigava aos atores esclarecer cada vez mais as idéias na sucessão lógica fixada por Shakespeare. Esta sucessão de idéias chegou a ser tão necessária e habitual que o ator deixou de ter a necessidade de que as indicassem ou apontassem. Depois de comprovar que os atores percebem cada vez mais profundamente o contorno do objetivo, das ações e idéias, Stanislavsky pouco a pouco começa a apontar as palavras de Shakespeare que já se tornaram necessárias para o ator, para a mais completa expressão das ações descobertas no papel. E somente então, quando a partitura do papel se fazia clara, Konstantin Serguéievich permitia estudar o texto.

«Somente depois desta preparação, escreve Konstantin Serguéievich, devolve-se solenemente o texto impresso da obra e do papel. Logo que tivestes que estudar de cor as palavras da obra, porque desde muito antes eu me encarreguei de indicar e apontar as palavras de Shakespeare, quando lhes foram necessárias, quando as buscavam e as escolhiam para a realização de tal ou qual objetivo. Colhiam-nas com avidez, pois o texto do autor expressa melhor que as suas palavras a idéia da ação que se realizava. Recordavam as palavras de Shakespeare porque lhes tinham pego carinho e se tornavam imprescindíveis.

Em resumo, o que ocorreu? ocorreu que palavras alheias se converteram em próprias, foram adotadas por vós de maneira natural, sem nenhuma pressão e só por isso conservaram sua propriedade essencial: a atividade da fala. Agora não dizem as palavras do papel, de qualquer maneira mas sim atuando com suas palavras para levar a cabo os objetivos fundamentais da obra. É justamente para isso que se entrega o texto do autor.

Agora pensem, continua Konstantin Serguéievich, aprofundem bem isso e me respondam: pensam que se tivessem começado o trabalho sobre o papel por aprender o texto de cor, como geralmente se faz em todos os teatros do mundo, teriam obtido os mesmos resultados que com a ajuda de meu método?

Direi de antemão que não: de maneira nenhuma, teriam obtido os resultados necessários. Teriam introduzido à força na memória mecânica da língua, nos músculos do aparelho vocal os sons das palavras e das frases do texto. Com isto se teriam diluído e inclusive desaparecido as idéias do personagem, desta forma o texto se teria separado dos objetivos e das ações.»

Nosso objetivo é ajudar aos alunos a compreender uma das seções mais significativas do sistema de Stanislavsky, explicar seus últimos descobrimentos, que dão uma nova perspectiva de aplicação.

Aspiramos mostrar por meio de um material concreto, a metodologia do novo procedimento de ensaios através da análise ativa da obra e do papel. Ao mesmo tempo nós gostaríamos que os leitores percebessem a profunda relação deste método com todas as posições de princípio do sistema de Stanislavsky, reforçadas e desenvolvidas ao longo de toda sua frutífera atividade. '

Os problemas da ação, aos que Stanislavsky dava uma importância tão grande, da super-ação transversante, da palavra (da ação verbal, que Konstantin Sergueievich chamava ação principal), da visualização, do subtexto, da comunicação, são elos de um único processo criativo, um caminho que se desdobra organicamente no processo da análise ativa. Não se pode esquecer que no processo criativo do ator e do diretor, a análise se transforma em sintaxe de maneira imperceptível e complexa. Nem sempre se pode perceber o final de um processo e o começo de outro, mas isto não significa que sejam semelhantes. A própria escolha do material

que se precisa para a criação do personagem e da obra é um notável indício da transformação da análise em síntese.

No caso do trabalho com o método descrito, este processo se torna ainda mais orgânico, provocando no criador a máxima atividade.

A responsabilidade e a iniciativa na organização criativa do ensaio através da análise ativa as tem, como é lógico, o diretor. Precisamente por isso ele é quem melhor deve dominar a metodologia do processo de ensaio.

Saber descobrir a semente do correto ou o germe do falso no trabalho dos atores, orientar a tempo, unir por meio de um objetivo comum a busca de cada intérprete, nisto e em muitas outras tarefas consiste a função do diretor.

Mas o mais esplêndido diretor se torna impotente se não se encontrar com o desejo ativo de todos os participantes de trabalhar criativamente. E trabalhar criativamente não só significa ser disciplinado, atento e sério, mas o intérprete tem que trabalhar ativamente tanto nos ensaios como em sua casa.

A questão sobre o trabalho individual quando se trata do método de ensaios com estudos é de uma excepcional importância.

Não importa quão talentoso seja um diretor, o caso é que sempre há uma região em que sua ajuda não serve de nada. O diretor não pode ver pelo ator, não pode pensar ou sentir por ele. Pode descobrir para o ator o superobjetivo, as circunstâncias dadas, ser como um espelho fiel que revele a menor falsidade que seja na interpretação do ator; mas viver no papel, ser, ver, escutar e ouvir é algo que só pode ser feito pelo próprio ator.

E assim que o ator em cena deixa de viver o que está ocorrendo com uma espontânea valorização, assim que a visualização viva, a comunicação viva, o autêntico estado físico se substitui pela indicação do diretor, embora esta seja a mais maravilhosa possível, imediatamente começa a soprar do cenário o vento do aborrecimento. Quando, o ator não tem pensamentos e sentimentos vivos; autênticos e quentes, toda a cena se torna algo morto.

A aproximação ao texto por meio dos estudos, nos que o intérprete tem que imaginar as circunstâncias, a visualização, as idéias que ele falará a seguir com palavras do texto do autor, ativa o trabalho do ator fora dos ensaios.

É inevitável que o intérprete se transforme com o trabalho preparatório realizado fora dos ensaios. Terá que acumular visualizações para ter direito a falar a respeito delas com suas próprias palavras, pouco a pouco se apaixonará pelas mais complexas tarefas, com a posse do mundo interno e externo de seu personagem e perceberá que seu trabalho individual sobre o papel não consiste só em memorizar o texto (como supõem alguns atores).

Quando se pensa na causa de que o sistema de Stanislavsky, que se desenvolveu, e aprofundou ininterrumptamente, converteu-se em uma potente ferramenta da arte teatral da época socialista, chega-se a uma resposta: porque a idéia fundamental de Stanislavsky ao longo de toda sua vida consistia em que para criar uma vida plena no palco é preciso criar de acordo com as leis da vida.

Chegar ao descobrimento de um desenho ideal do personagem, criar uma «pessoa viva» no palco, utilizando a extraordinária experiência dos melhores professores de nosso teatro, tomar o trabalho com uma responsabilidade que só pode conduzir a resultados positivos,... eis aqui nosso objetivo geral.